中国当代文学史

北京大学中国语言文学教材系列

CHINESE

洪子诚 著

北京大学出版社



ISBN 7-301-04039-3



责任编辑/高秀芹
装帧设计/林胜利

ISBN 7-301-04039-3/I·0538 定价/20.00元

中国当代文学史

北京大学中国语言文学教材系列

CHINESE

洪子诚 著

北京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学史/洪子诚著.-北京:北京大学出版社,1999
ISBN 7-301-04039-3

Ⅰ.中… Ⅱ.洪… Ⅲ.文学史-中国-当代 Ⅳ.I209.7

书　　　名:中国当代文学史
著作责任者:洪子诚著
责 任 编 辑:高秀芹
标 准 书 号:ISBN 7-301-04039-3/I·0538
出　版　者:北京大学出版社
地　　　址:北京市海淀区中关村北京大学校内　100871
网　　　址:http://cbs.pku.edu.cn
电　　　话:出版部 62752015　发行部 62754140　编辑室 62752025
电 子 信 箱:zpup@pup.pku.edu.cn
排　版　者:北京军峰公司
印　刷　者:北京飞达印刷有限责任公司
出　版　者:北京大学出版社
经　销　者:新华书店
850×1168　32 开本　13.875 印张　360 千字
1999 年 8 月第一版　2003 年 3 月第 11 次印刷
定　　　价:20.00 元

前　言

对于20世纪的中国文学，目前已有多种概括方法，在文学分期上也提出了多种方式，以“20世纪中国文学”命名的文学史著作，已经和即将有多种问世。不过，本书仍继续沿袭那种将本世纪的中国文学划分为“现代文学”和“当代文学”的处理方法。按照这一划分，“现代文学”在时间段落上，指的是“五四”新文化运动前后到40年代末期的文学，而“当代文学”则指50年代以后的文学。

在中国大陆，“当代文学”的提法，最早出现在50年代后期。虽然1959年“建国”十周年时，文学界的权威机构和批评家在描述1949年以来的大陆中国文学时，并没有使用这一概念，甚至1960年的第三次全国文代会，“当代文学”也未见在大会的报告和文件中出现。但在上述的文章、报告[1]中，已使用了可与“当代文学”互相取代的用语，如“新中国文学”，或“建国以来的文学”等。最早使用“当代文学”这一概念的，是50年代后期文学研究机构和大学编写的文学史著作。[2]从那时开始，“当代文学”作为与“现代文学”相衔接和相区别的文学分期概念得到认可；虽然同时也一直存在着对这一概念和分期方法的质疑和批评。70年代末以后，这个概念得到更广泛的运用。

在50年代后期，“当代文学”概念提出的原因，存在诸多的因素。但是，为1949年以后的中国大陆文学“命名”，是最主要的动机。“五四”文学革命之后，对这一“革命”所诞生的文学的描述，很快便以“新文学”作为指称，并被文学研究者用在最初的以“文学史”的形式来评

述这一文学现象的著作中，如《中国新文学研究纲要》（朱自清）、《中国新文学的源流》（周作人）等。[3]“新文学”这一概念的提出和最初的使用，具有这样的含义：从“历时”的角度而言，是在表明它与中国“古典”的、“传统”的文学的时期区分；从“共时”的角度，则显示这种文学的“现代”性质：题材、主题、语言、文学观念上发生的重要变革与更替。到了三四十年代之交，毛泽东的《新民主主义论》等著作，在对于现代中国政治、经济、文化的性质（“现阶段”“中国新的国民文化”，“既不是资产阶级的文化专制主义，又不是单纯的无产阶级的社会主义，而是以无产阶级社会主义文化思想为领导的人民大众反帝反封建的新民主主义”[4]）的分析中，建立了一种将政治社会进程与文学进程直接联系，以文学社会政治性质作为依据的文学分期框架。这样，“新文学”这一概念，在具有左翼倾向的批评家和文学史家那里，赋予了新的内涵。在他们的论著中，“新文学”被解释为与“新民主主义革命”分不开的、在性质上是属于“革命民主主义性质”的文学，而1949年以后，中国社会的“整个性质”已转变为“社会主义”的，文学也必然发生“根本性质”上的变化。虽然，在50年代初，文学界的权威者认为“目前中国文学，就整个说来，还不完全是社会主义的文学，而是在社会主义现实主义指导之下社会主义和民主主义的文学”，但又指出现在“我们的文学已经开始走上了社会主义现实主义的道路”[5]。“建国以来”的文学与以前的文学性质的区别，以及“建国以来”文学是一个更高的文学阶段的判断，在50年代已成为不容置疑的观点。

按照这种政治、经济和文化（文学）形态相对应的观点，中国在进入“社会主义革命”阶段之后，将必然地出现一种新的性质的文学形态。既然认为存在着两种不同性质的文学，而它们的关系又呈现为上升的生成过程，那么，笼统地用“新文学”加以涵盖，可能会导致文学的各自的“性质”不能凸现，削弱文学发展的目的性表达的后果。这样，在50年代前期的几部文学史[6]仍然采用“新文学”的称谓之

后，到50年代后期开始，"新文学"的使用已大大减少，并开始出现了以"现代文学"加以取代的趋向。这种概念的转换，是为了给1949年以后的文学的命名留出位置。因此，"当代文学"的概念的提出，不仅是单纯的时间划分，同时有着有关现阶段和未来文学的性质的指认和预设的内涵。当代文学是"社会主义文学"的这一理解，一直延续到80年代以后的若干当代文学史的写作中。

但是，80年代以来，批评家和文学史家在处理这一概念上，出现了分歧。有的研究者对这一概念的"科学性"提出怀疑，也质疑"现代文学"与"当代文学"的两分法，而强调在对20世纪中国文学的整体把握的基础上，寻求另外的概念和分期方法。继续使用"当代文学"的研究者，则已赋予它以各不相同的含义。以当初的意识形态性的文学分类方法，把"社会主义文学"作为"当代文学"的质的规定仍是一种重要的理解。也有从"在中国新文学史和新文学思潮史上""具有相对独立的阶段性和独立研究的意义"的理由，而把当代文学的时间确定在"从1949年7月召开的全国第一次文代会到1979年召开的全国第四次文代会这段期间"[7]。有的使用者把它作为一个虽有缺陷、但已广泛使用而一时难以摆脱的概念来接受。另有的研究者，则将中国当代文学，作为中国的、发生在社会主义社会的"语境"中的文学来理解；这种理解，回避了当初这一概念的有关文学性质的含义，将文学的内质置换为文学生成的社会历史环境。所有这些运用，确实都带有"权宜"的意味。

本书继续采用"当代文学"的概念，则是考虑到目前文学史研究的实际情况。虽然也可以改变文学分期的方式，可以采用新的时期概念，譬如目前已被广泛使用的"20世纪中国文学"的范畴。但是，这并不是名称和分期的简单的改变。在这方面，本书的作者还缺乏必须的深入研究，而不具备这一转换的条件。继续采用这一概念的另外原因，是它连同相关的分期方法，仍有其部分存在的理由，即可以作为把握本世纪中国文学状况的一种有效的视角。这样，在《中国

当代文学史》这本书里，“中国当代文学”首先指的是1949年以来的中国文学。其次，指的是发生在特定的“社会主义”历史语境中的文学，因而它限定在“中国大陆”的这一范围之中；台湾、香港等地区的文学与中国大陆文学，在文学史研究中如何“整合”的问题，需要提出另外的文学史模型来予以解决。第三，本书在运用“当代文学”时的另一层含义是，“当代文学”这一文学时间，是“五四”以后的新文学“一体化”趋向的全面实现，到这种“一体化”的解体的文学时期。中国的“左翼文学”（“革命文学”），经由40年代解放区文学的“改造”，它的文学形态和相应的文学规范（文学发展的方向、路线，文学创作、出版、阅读的规则等），在50至70年代，凭借其影响力，也凭借政治的力量而“体制化”，成为唯一可以合法存在的形态和规范。只是到了80年代，这一文学格局，才发生了变化，而出现了在新的历史条件下文学变革的前景。

对于中国当代文学，本书在具体评述时，将划分为上、下两编。上编主要叙述特定的文学规范如何取得支配地位，以及这一文学形态的基本特征。下编则揭示这种支配地位的逐渐失去，以及在不同的社会历史语境中，中国作家建立“多元”的文学格局所做的艰苦努力。

在编写的原则和若干具体问题上，尚有下列几点需要说明：

一、作为大学文科的教材，本书对发生于近五十年的复杂文学现象、出现的大量作家作品，不可能追求全面和详尽。同时，也不认为“全面”、“详尽”是一种文学史研究的目标。从教学的要求出发，也考虑到编著者本身条件的限制，本书的评述对象，主要是重要的作家作品和重要的文学运动、文学现象。在这里，究竟选择何种文学作品作为研究对象，进入“文学史”，是个首先遇到的问题。尽管“文学性”（或“审美性”）的含义难以确定，但是，“审美尺度”，即对作品的“独特经验”和表达上的“独创性”的衡量，仍首先应被考虑。但本书又不一贯地坚持这种尺度。某些“生成”于当代的重要的文学现象、艺术形

态、理论模式，虽然在“审美性”上存在不可否认的阙失，但也会得到应有的关注。因此，本书并不打算过多地压缩“十七年文学”和“文革文学”部分的篇幅，但会试图对这些现象提出一些新的观察点。

二、对于文学创作的评述对象，本书以传统的诗歌、小说、戏剧、散文为主。对于报告文学、传记文学、影视文学、科幻文学等文学样式，由于各种原因，或暂不列入评述的范围，或选择其中某些影响较大、且成就较高者加以论列。文学理论和文学批评，也不是作为必要的对象加以考虑，而仅从与本时期的文学思潮关系的重要程度，来考虑选择必须评述的部分。

三、对于具体的文学现象的选择与处理，表现了编写者的文学史观和无法回避的价值评析尺度。但在对这些文学现象，包括作家作品、文学运动、理论批评等进行评述时，本书的着重点不是对这些现象的评判，即不是将创作和文学问题从特定的历史情境中抽取出来，按照编写者所信奉的价值尺度（政治的、伦理的、审美的）做出臧否，而是努力将问题“放回”到“历史情境”中去审察。也就是说，一方面，会更注意对某一作品，某一体裁、样式，某一概念的形态特征的描述，包括这些特征的演化的情形；另一方面，则会关注这些类型的文学形态产生、演化的情境和条件，并提供显现这些情境和条件的材料，以增加我们“靠近”“历史”的可能性。

四、作为附录的文学年表，主要是反映本时期作家活动和作品发表（出版）的状况，但也会兼顾到重要的文学运动的状况。

注 释

〔1〕 如邵荃麟《文学十年历程》（《文艺报》1959年第18期）、茅盾《新中国社会主义文化艺术的辉煌成就》（《人民日报》1959年10月7日）、中国科学院文学研究所编写组《十年来的新中国文学》（作家出版社1960年版）、周扬《我国社会主义文学艺术的道路》（《文艺报》1960年第13、14期合刊）等。

〔2〕 如华中师范学院中文系编著的《中国当代文学史稿》（该书写于1958年，

1962 年由科学出版社出版)、山东大学中文系编写组的《1949—1959 中国当代文学史》(山东人民出版社 1960 年版)、北京大学中文系 1955 级编写的《中国现代文学史当代部分纲要》(内部铅印本,未正式出版)等。

〔3〕 在 30 年代,类似的著作和资料集,较著名的还有《中国新文学运动史》(王哲甫,1933)、《新文学运动史资料》(张若英,1934)、《新文学概要》(吴文祺,1936)、《中国新文学大系》(赵家璧主编,1935—1936)等。

〔4〕 《新民主主义论》,《毛泽东选集》第 699 页,人民出版社 1966 年版。

〔5〕 《周扬文集》第 2 卷第 186 页、191 页,人民文学出版社 1985 年版。

〔6〕 王瑶《中国新文学史稿》,上册开明书店 1951 年版,下册上海新文艺出版社 1953 年版。另外还有《中国新文学史讲话》(蔡仪,1952)、《中国新文学史初稿》(上、下册,刘绶松,1954)、《新文学史纲(第一卷)》(张毕来,1955),惟丁易的《中国现代文学史略》(1955 年),使用了"现代文学"的名称

〔7〕 朱寨主编《中国当代文学思潮史》第 1 页、3 页,人民文学出版社 1987 年版。

目　录

上编　50—70 年代的文学




大家网
TopSage.com

第一章　文学的“转折”

一　40年代的文学界

四五十年代之交，中国的社会发生急剧的重大变革。社会政治的这种变革，并不一定导致文学内在形态的变化。但是，在一个文学与政治的关系密不可分，而文学对于政治的工具性地位的主张又支配着文学界的情况下，四五十年代之交的社会转折，也影响、推动了中国文学的构成因素及它们之间关系的剧烈错动，发生了文学的“转折”。“转折”在这里，指的主要是40年代文学格局中各种倾向、流派、力量的关系的重组。以延安文学作为主要构成的左翼文学，进入50年代，成为惟一的文学事实；20年代后期开始，左翼文学为选择最理想的文学形态、推进文学“一体化”的目标所做的努力，进入一个新的阶段；毛泽东的文艺思想，成为“纲领性”的指导思想；文学写作的题材、主题、风格等，形成了应予遵循的体系性“规范”；而作家的存在方式，写作方式，作品的出版、阅读和批评等文学活动方式也都出现了重大变化。

1937年抗日战争的爆发，将中国划分成几个大的区域：国民党统治地区、日本侵略者占领的沦陷区，和中国共产党领导的解放区（抗战期间称“敌后抗日根据地”）。在经过了初期的配合战争的文学写作热潮之后，进入40年代，文学界的情况，发生了重要的变化。处于不同地域中的作家，虽说他们面对着时代、民族的共同问题，但是，

互异的社会生活、文化精神情境，使他们获得“进入”生活和艺术的多样的方式。战争导致了生存情势的危迫，但也会生成一些“空隙”，有可能探索与生活、与艺术的多种连结方式，使艺术体验深度的加强有了可能。人的“现代化”和创建现代民族国家的这一新文学的传统主题，依然得到继续。但是，它将不仅在严峻的背景上展开，而且会以更为“个人化”的体验方式，并触及有关人性的深层问题，表现在这个期间的创作中。这样，40 年代的文学，呈现了与 30 年代不同的风貌。在根据地和解放区，一个规模宏大的创建理想社会的实验正在进行。反映这一社会实验的“解放区文学”，表现了历史乐观主义的理想情怀。质朴单纯的民间文学艺术，被挖掘和改造，作为这种“表现新世界”的文学（同时也是这个“新世界的文学”）的重要“资源”。在国统区和沦陷区，情况有所不同。社会性的问题和运用文学对现实时事的干预，仍被一些作家所坚持；这是重视社会责任的中国作家理所当然的反应。但是，战争的挫折所暴露出来的问题，使一些作家在更深的层面上来思考社会和人生的悖论情境，思考中国社会在“现代文明”的冲击下的困境与难题。而知识分子在战争中，在民族的、时代的、个体性格的种种重压下的心理矛盾和挣扎，又使作家增强了自我审察与反省的意识。出离了情感泛滥的冷静、幽默，和既包含智力优越、也包含对自身弱点和局限的清醒的反讽，这些，在 40 年代，都不只具有风格上的意义，而是作家所达到的审美态度。作家有可能并有自觉的意识，去以个体的体验作为创作的出发点，来对传统和外来的影响加以创造性的熔铸，在这样的基础上建立自身的艺术个性。

战争结束之后，人们普遍认为中国文学将进入一个新的发展阶段。文学界的不同流派、力量，从不同的主张出发，纷纷对战争期间的文学状况进行总结，并设计未来的走向。一些作家期待着一个从事文学创造的从容环境。各种不同倾向的文学刊物，或复刊，或创办。[1]不过，一些作家所期望的那种多样化的文学图景，它的实现却

遇到了困难。这是由于战后中国现实政治的急迫情势，也是与各种政治力量存在密切关联的文学派别之间冲突加剧有关。文学的发展进程，自动地、或不由自主地被纳入“光明的中国之命运和黑暗的中国之命运”[2]的政治选择之中。在这种情况下，各种政治力量都试图以文学服务于它们的政治主张的实现，而文学（作家）也难以回避对于政治做出选择。

1945年10月，中华全国文艺界抗敌协会改名为中华全国文艺界协会。第二年，以张道藩为首的、与国民党政府有密切关系的作家，组织了中华全国文艺作家协会。两个协会的存在，宣告了战争期间文艺界“团结”的结束。在这期间，国民党官方主办的刊物《文艺先锋》，在提出“促进三民主义文艺建设”的口号下，加紧了对左翼文学的挞伐。[3]但与当时的政权直接结盟的文学力量，既没能建立他们的稍具体系的理论，也不存在较具价值的文学创作，因而在整个文学界，没有发生什么样的影响力。“广泛的中间阶层作家”[4]在战后，由于对国民党统治的失望，加上毛泽东的《讲话》在国统区的传播，和左翼文学力量的工作，而在那个政治具有决定意义的时期，表现了普遍性的理解、靠拢左翼文学路线的趋向。这在老舍、叶圣陶、巴金、曹禺、郑振铎、臧克家、冯至等作家那里，有明显的反映。而闻一多、朱自清更是被作为政治和文学立场发生变化的“进步主义者”的实例：“历史的前进运动，完成于人民及其先觉和英雄们的猛进，但也同样要完成于一切负着种种包袱而辛苦跋涉的人们向着目的地的最后的到达”。[5]这些作家和左翼文学主张之间存在着的差别和分歧，在严峻的政治情势下，被相当程度地忽略和掩盖了。有一些作家，表现了融入左翼文学的理论和实践的自觉，而在另一部分“中间阶层”作家看来，这种社会政治立场的选择，并不一定与他们的创作实践有直接的关系；即他们的思想和创作有所调整，却并不完全接纳左翼的文学主张，而在政治承担与艺术自律上持不同的态度。这些作家40年代后期的较为复杂的思想艺术趋向，在由他们主持的刊物（如《文讯》、

《黄河》、《文艺春秋》、《文艺复兴》等)得到一定程度的体现。

在40年代后期,被称为"自由主义作家"的一群,在文学—政治格局中,是包括左翼文学在内的各种文学力量都难以忽视的存在。被列入这一名项之下的作家,他们的主张并不完全相同。但是在主张文学的"独立性"上,在对文学与商业和政治结缘持怀疑和批评的态度上,则有相近的看法。文学不应成为政治、宗教的奴隶,作家应忠于艺术,坚持"独立的识见",创作"受得住岁月陶冶的优秀作品",这是他们文学主张的基本点。不过,这些作家虽然竭力反对文学对政治的依附,在那个动荡的时代,则难以回避对现实政治的选择。一般有着"英美文化"的背景的这些作家,并没有直接参与政治活动,与当时政坛上的"第三条道路"也不能简单等同。不过,在政治倾向和主张上,大都倾向于"英美民主政治"的理想,而从"思想自由"的立场出发,对内战的双方,都持批评、谴责的姿态。1946年6月,创刊于1937年初的,由朱光潜主编的《文学杂志》复刊。主编在《复刊卷首语》中,重申他们的"目标",是"采取充分自由的严肃的态度,集合全国作者和读者的力量,来培养一个较合理底文学刊物,藉此在一般民众中树立一个健康底纯正底文学风气"。朱光潜对于左翼文学力量追求、推动"文艺新方向",持批评、抵制的态度。认为"以为文艺走某一方向便合他们的主张或利益,于是硬要它朝那个方向走,尽箝制和奸污之能事,结果文艺确是受了害,而他们自己也未见得就得了益"[6]。1946年,沈从文回到北平,任北京大学教授,同时担任天津《益世报·文学周刊》主编,还参与编辑《经世报》、《大公报》等的文艺副刊。同年,萧乾从国外回到上海,除任《大公报》社评委员外,负责该报"文艺"副刊。他撰写的《中国文艺往哪里走?》的社评,批评文艺上的"集团主义",提出"应革除只准一种作品存在的观念"。这和沈从文的批评"政府的裁判"之外的"另一种'一尊独占'",当然都是指向左翼文学的。"自由主义作家"在战后相当活跃,表现了对中国文学的建设负有重要使命的自我意识。他们力图"匡正"文学的强烈意

识形态化的走向，而试图开拓40年代文学的另一种可能性。

二　左翼文学界的“选择”

40年代后期的文学界，虽然存在不同思想艺术倾向的作家和作家群，存在不同的文学力量，但是，有着明确目标，并有力量左右文学界走向，对文学的状况加以“规范”的，只有左翼文学。在中国文学总体格局中，左翼文学成为最具影响力的派别，应该说在30年代就已开始。到了40年代后期，更成了左右当时文学局势的主流文学力量。这个期间，左翼文学界的领导者和重要作家十分清楚地认识到：社会政治的转折和文学方向的选择应是同步的。他们在战后的主要工作，是致力于传播延安文艺整风确立的“文艺新方向”，并随着政治、军事斗争的胜利，促成其在全国范围的推广，以达到理想的文学形态的“一体化”的实现。

1942年延安的文艺座谈会之后，根据地“文艺界在思想上和行动上的步调渐渐趋于一致，……毛泽东同志所指出的为工农兵大众服务的方向，成为众所归趋的道路”[7]。第二年，在重庆出版的《新华日报》报道了文艺座谈会的情况，并随后摘要刊发了《讲话》的主要内容[8]。重庆的一些左翼作家也读到《讲话》的全文。1944年5月，中共中央派何其芳、刘白羽到重庆介绍、贯彻文艺座谈会和《讲话》的精神。延安的文艺思想和方针，逐步为国统区的左翼作家所了解，并为其中的许多人所认同，并成为他们分析文学界情势，确立工作步骤和方法的基准。

40年代后期，左翼作家确立“文艺新方向”在文学界的主导地位的工作，有几个相联系的方面。一是积极传播《讲话》的基本观点，以及介绍、高度评价实践《讲话》的解放区文艺创作。解放区文艺的代表作品，如歌剧《白毛女》、赵树理的小说《李有才板话》、《李家庄的变迁》等，受到郭沫若、茅盾、邵荃麟等的热烈赞扬[9]。另一是对抗战

以来，尤其是40年代国统区的文艺状况的估计，和对一些重要的文学问题的清理、检讨。这是确定今后文艺发展方向和路线的前提。这种总结、清理，表现在若干有关文艺的座谈会，以及一系列的文章中。这期间发表的这一主题的重要文章，主要有：茅盾的《八年来文艺工作的成果及倾向》(1946)、冯雪峰的《论民主革命的文艺运动》(1946)、胡风的《论现实主义的路》、邵荃麟执笔的《对于当前文艺运动的意见——检讨·批判·和今后的方向》，另外，茅盾在第一次文代会上的报告《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》(1949)，也属于这一性质。在总结抗战以来的文学状况时，左翼文学的这些代表人物所依据的思想基准，所使用的尺度并不完全一致。但是，以毛泽东的文艺思想作为理论依据、以延安文艺作为理想模式，是左翼文学界中代表延安文艺路线的主流派别所坚持的原则。

与上述活动相关的，是对40年代作家、文学派别进行"类型"划分，确定文艺思想、倾向和作家作品的"等级"，分别确定团结、争取、打击的对象，为"文艺新方向"实施清除障碍。左翼文学界划分文学力量的尺度，既基于新文学发展的历史状况，也基于他们的文学观念和政治诉求。同时，苏联三四十年代的文艺方针、政策，也提供了进行这种划分的重要参照。作家的"世界观"（主要指他们的阶级立场和阶级意识），他们对中共领导的革命运动和左翼文学运动的态度，他们的作品可能发挥的政治效用——是左翼文学界划分文学力量的最主要的尺度。按照这一尺度，在一般的情况下，作家常被划分为革命作家（左翼作家）、进步作家（或广泛的中间作家）和反动作家等三类。到了1947年以后，随着共产党对国民党的军事斗争取得的重大胜利，这种类型描述趋于细密，也更富于"斗争性"。内战开始以后，由中共中央安排，在国统区的左翼文化人士和"进步作家"，先后来到香港，香港成为当时的左翼文化中心。在1948年3月出版的，由邵荃麟、冯乃超等创办的《大众文艺丛刊》第一辑上，发表了署名"本刊同人，荃麟执笔"的《对于当前文艺运动的意见》和郭沫若的《斥"反动

文艺”》。在前文中，提出左翼文学在“巩固与扩大”文艺统一战线时应该团结的，是“广泛的中间阶层作家”（或称“进步自由主义文艺”），认为他们与左翼作家有着“五四”新文学的反帝反封建方向上一致，也有着靠拢革命、走向人民的现实表现。但也指出不应忽视他们与“革命大众文艺”存在的距离。他们中的一些人，甚至包括一部分左翼作家，未能从西欧资产阶级个人主义和感伤主义中摆脱出来，而需要给予批评和说服。至于“在思想斗争中要无情地加以打击和揭露的”，最主要是“地主大资产阶级的帮凶和帮闲文艺”，在这一名项下被举例的作家有，主张“唯生主义文艺”和“文艺再革命”的徐中年，标榜“文艺的复兴”的顾一樵，宣扬“为艺术而艺术”的朱光潜、梁实秋、沈从文，公然摆出四大家族奴隶总管的易君左、萧乾、张道藩等。另外，还有黄色的买办文艺，色情的、趣味恶劣的鸳鸯蝴蝶等。在郭沫若的文章中，把“反动文艺”区分为“买办性”和“封建性”两类，并进一步以红黄蓝白黑的颜色命名，把与国民党官方有联系的作家，把朱光潜（他曾是国民党中央监察委员）、潘公展、沈从文，把色情、神怪、武侠、侦探等文学，和他们的文艺理论、文艺作品，归入“要毫不容情地举行大反攻”的对象。左翼文学主流力量所作的类型描述和划分，是实现四五十年代文学的“转折”的基础性工作。这种描述成为政治权力话语，它不限于“反动作家”，而且在左翼作家和“进步作家”中引起强烈反响，深刻地影响了四五十年代之交的文学进程。

需要指出的是，左翼文学界对文学力量的描述和划分，还在左翼文学内部进行。这关系到无产阶级文学的“纯洁性”的问题。在战后的开初阶段，还呈现为不同主张和派别的争论和冲突，到了 40 年代后期，胡风、冯雪峰等就成为被描述、划分的对象。胡风等的文学观，被指认为是“小资产阶级的文艺思想”，而实际上已被看作是左翼文学界的“异己力量”。

三 毛泽东的文学思想

考察当代文学的基本状况,不可能离开对毛泽东文学思想、文学政策的了解。毛泽东对于马克思主义经典作家的文学理论遗产,和中国左翼文学运动的理论和实践,加以选择、融会、改造,在30年代末到40年代初,形成了体系性的关于文艺问题的观点。这体现在《中国共产党在民族战争中的地位》、《新民主主义论》,特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》等论著中。毛泽东的文学思想带有强烈的"实践性"的特征。他在文学领域所提出的问题,以及对这些问题的回答,在很大程度上都是对现实紧迫问题的回应。《讲话》中明确指出,"我们讨论问题,应当从实际出发,不是从定义出发",要从分析"客观现实"中"找出方针、政策、办法来"[10]。在他所列举的"现在的事实"中,有当时正在进行的抗日战争、中共领导的革命等。毛泽东是十分确定地从现实的政治任务的要求,来看待文学问题的。19世纪以来,中国建立现代国家所面临的问题,毛泽东和他所领导的政党所从事的革命事业所面临的问题,是他考虑文学问题的出发点。

在一些批评家看来,毛泽东的文学思想,是马克思主义文学理论的组成部分,甚或是对这一理论的重大"发展"。中国左翼的文学理论家,通常把马克思主义文学理论看成是统一的整体。1944年3月,周扬在延安编辑出版的《马克思主义与文艺》一书,选辑了马克思、恩格斯、普列汉诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅、毛泽东等关于文艺的论述[11]。这种编辑方法,建立在所列入的经典作家对文学重要问题(如该书分设的文艺的特质、文艺与阶级、无产阶级文艺等专题)观点一致的理解的基础上。实际情形是,马克思主义文学理论创始人的主张就存在差异,在后来的传播、接受、实践过程中,因民族、国家、政治文化等的不同,而有不同的阐释,出现不同的派别、路线,并引发激烈的冲突。一个重要的例子是,1931—1933年间,苏联共

产主义学院的刊物《文学遗产》，首次公开披露马克思、恩格斯有关文学问题的一组信件[12]。这些信件的中文摘译，也已在40年代初延安的《解放日报》上刊载。然而，并没有引起足够注意，尤其是恩格斯的某些观点。《讲话》所着重引述的，是列宁《党的组织与党的文学》[13]关于文学艺术事业应该成为整个“革命机器”中的“齿轮和螺丝钉”的论述，却没有涉及作品倾向性与艺术性、作家“世界观”和“创作方法”矛盾等问题，对列宁在同一篇文章中讲到的——“文学事业中最少能忍受机械平均、水准化、少数服从多数”、文学事业“无条件地必须保证个人创造性、个人爱好的广大原野，思想与幻想，形式与内容的原野”——却避免做出解释。

毛泽东从马克思的一定的“经济基础”决定“上层建筑”的性质、状况的观点出发，来考虑中国的文学问题，指出“中华民族的旧政治和旧经济，乃是中华民族的旧文化的根据；而中华民族的新政治和新经济，乃是中华民族的新文化的根据”[14]。因而，随着中国出现新的经济基础和新的政治制度，他认为，也必然要建立、出现新的文化，新的文学艺术。从30年代开始，他以“革命的民族文化”、“民族的形式，新民主主义的内容”、“新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”、“为工农兵的文艺”等描述，来标示它的性质。为着这种新文化（文学）的建立，他发动、支持了一系列的运动，激烈地批判“旧文化（文学）”的理论基础和代表人物，为新文学的建立清理基地。他领导了1942年延安的文艺整风，在五六十年代，发起了批判电影《武训传》、胡适的政治、哲学、文学思想的运动，发起对在文学思想上与《讲话》存在分歧的“胡风集团”的攻击，发起对1956—1957年间文学界异端力量的攻击。直至在60年代，发动了长达十年的“文化大革命”运动。

文学的社会政治效用（功能），是毛泽东的文学思想的核心问题。毛泽东不承认具有独立品格和地位的文学的存在，认为“在现在世界上，一切文化和文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线

的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相对立的艺术，实际上是不存在的”。“党的文艺工作”，“是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”。从这种观点出发，他必然要抨击像托洛斯基那样的“艺术必须按照自己的方式发展，走自己道路”的观点，称这是一种“二元论或多元论”。在毛泽东的文学主张中，文学与政治的关系这一左翼文学的问题，已被极大地简化、直接化：现实政治是文学的目的，而文学则是政治力量为实现其目标必须选择的手段之一。这样，从40年代的延安文学开始，文学写作，文学运动，不仅在总的方向上与现实政治任务相一致，而且在组织上，具体工作步调上，也要与政治完全结合。毛泽东虽然要求文学成为政治斗争的“武器”，但这种“武器”不应是粗劣的，“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的”。因此，在反对政治观点错误的同时，“也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向”。文学“从属”政治并“影响”政治的观点，必然产生对于文学的“规范性”要求。不仅为文学写作规定了“写什么”(题材)，而且规定了“怎么写”(题材的处理、方法、艺术风格等)。如必须主要写工农兵生活，注重塑造先进人物和英雄典型；必须主要写生活的“光明面”，“以歌颂为主”；必须揭示“历史本质”，展现生活的“客观规律”，表现对历史发展的乐观主义；风格和形式必须易懂、明朗，反对晦涩朦胧；文学批评必须坚持“政治标准第一，艺术标准第二”；……对于文学创作，毛泽东十分重视“生活”的重要性，称它为艺术创造的“惟一源泉”。他在一定程度上会把创作看作是对于“生活”的加工。在1954年以前的《讲话》版本中，“社会生活”被称为“原料”、“半制品”，或“自然形态的文艺”，文学创作则是对它们的“加工”。[15]这一表述，可以看作是对于写作与现实生活对应的文学作品的重视，和对于创作过程中直觉、感悟、重视“形式”等倾向的怀疑。但是，注重文学的功能和社会效应，必然不会满足于创作对于“生活”的摹写、“加工”。以先验理想和政治乌托邦激情来改写现实，使文学作品“比普通的实际生

活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”的“浪漫主义”，可以说是毛泽东文学观中主导的方面；50年代“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”口号的提出，是合乎逻辑的展开和延伸。创建“新文化（文学）”的实践，首先要处理的问题，是依靠什么样的人来建立，以及对待“文化遗产”的态度。从理论的表述上看，毛泽东认为这种新文化的建设不能与人类历史上的精神产品割断联系。在《新民主主义论》中指出，“应该大量吸收外国的进步文化，作为自己文化食粮的原料”，对中国“灿烂的古代文化”，要加以清理，这是“发展民族新文化提高民族自信心的必要条件”。《讲话》中也指出，“必须继承一切优秀的文学艺术遗产”，“作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴”，而“决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人”。这些表述，是稳妥的；虽然他根据列宁的“两种文化”的理论所提出的“封建性糟粕”和“民主性精华”的区分，相当程度削减了他关于遗产继承的重要性的强调。不过，如果观察毛泽东40到70年代中期所实行的文化政策，情况又有很大不同。40年代初他对延安鲁艺“关门提高”的严厉批评，50年代把民歌确定为新诗发展的方向，“文革”期间对“旧文化”所实行的摧毁性打击的政策，说明在“新文化”与过去各个时代文化的关系上，他强调的是变革和断裂，尤其在对待西方文化的态度上。

“新文化（文学）”的建设依靠什么人来实现，是另一难题。对于作为知识分子的现有的作家，毛泽东对他们有很大的保留。他认为他们主要接受封建主义的、资产阶级的教育，而又与工人农民的生活脱节。因此，《讲话》中说，尽管工人农民“手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净”；有些作家的立足点、“还是在小资产阶级知识分子方面”，“灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国”。他对于“小资产阶级出身”的知识分子“经过种种办法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己”，“要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界”，始终保持高度

的警觉。从这样的观点出发,毛泽东把作家思想改造、转移立足点、长期深入工农兵生活,作为解决文艺新方向的关键问题提出。即使如此,毛泽东对他们能否胜任这一任务仍持怀疑态度。因此,他把建立无产阶级的"文学队伍",特别是从工人、农民中发现、培养作家,作为一项重要的战略措施。他以"卑贱者最聪明,高贵者最愚蠢",来鼓舞他们"解放思想,敢想敢干"。不过,这一期望并没有获取值得庆贺的成效。

四 "文学新方向"的确立

在四五十年代之交的社会政治转折中,一部分作家离开大陆,前往台湾、香港、美国等地,如胡适、梁实秋、苏雪林、张爱玲、徐讦等。而大多数的作家,怀着对创建独立民族国家的理想,迎接"新时代"的到来。一些当时在国外的作家,如老舍、曹禺、卞之琳,也回到国内。1949 年初,由于北平已被确定为未来的首都,大批作家进入这一城市,并开始酝酿召开全国性的文艺工作者的会议。3 月,在中华全国文艺界协会(全国文协)在北平的理事、监事,和华北文协理事的联席会议上,产生了郭沫若为主任委员,茅盾、周扬为副主任委员的筹备委员会。7 月 2 日到 19 日,中华全国文学艺术工作者代表大会(以后通称第一次文代会)在北平召开。共有正式代表和邀请代表 824 人,分别组成平津(一、二团)、华北、西北、华中、东北、部队、南方(一、二团)等代表团参加,实现了过去被分割在不同地域的作家和艺术家的"会师":"从老解放区来的与新解放区来的两部分文艺军队的会师,也是新文艺部队的代表与赞成改造的旧文艺的代表的会师,又是在农村中的、在城市中的、在部队中的这三部分文艺军队的会师"[16]。在会上,周恩来、郭沫若、茅盾、周扬等,分别做了报告[17]。一些代表还做了专题发言。

第一次文代会在后来被当作是"当代文学"的起点。它在对 40

年代解放区和国统区的文艺运动和创作的总结和检讨的基础上，把延安文学所代表的文学方向，指定为当代文学的方向，并对这一性质的文学的创作、理论批评、文艺运动的方针政策和展开方式，制订规范性的纲要和具体的细则。周扬指出，“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向”。当然，“会师”的“文艺大军”的不同成份，并不具有同等的价值和位置。在这次会议上，他们各自体现的文学观念、创作实绩，他们在文学界的地位，按照在40年代已明确的文学阶级性的类型学尺度（同时也包括文学界的宗派利益），被分为不同等级。这种等级，不仅存在于“新文学”和“旧文学”，存在于“左翼文学”和“自由主义文学”之间，而且还存在于“解放区文学”和“国统区的革命文学”之间，甚至存在于来自解放区的不同文学派别的关系上。在这次大会上，延安文学的主题、人物、艺术方法和语言，以及解放区文学工作，开展文学运动和文学斗争的经验，作为最主要经验被继承。在此前后分别出版的两套大型文学丛书——收入解放区文学创作的《中国人民文艺丛书》，和收入“五四”到1942年以前作家创作的《新文学选集》[18]——也被处理为不同的价值等级。第一次文代会开始了当代文学的“一体化”的进程，确定了各种文学力量在“当代文学”中的资格和地位。

在这次会议上，周扬总结解放区文艺工作经验时提出，“除了思想领导之外，还必须加强对文艺工作的组织领导”。郭沫若的大会结束报告，也将很快就要成立“专管文化艺术部门”的组织机构，称为这次大会取得的成功之一。第一次文代会成立的全国性的文艺界组织是中华全国文学艺术界联合会，它是国家和执政党对作家、艺术家进行控制和组织领导的机构。全国文联下属的各协会，也都先后成立。这些协会中，最重要的是中华全国文学工作者协会（1953年9月，改

名中国作家协会)。这些机构的性质、形式、功能,既承接了30年代"左联"的经验,也直接从苏联作家协会取得借鉴。作为全国文联和中国作协对文学界进行思想领导的重要刊物《文艺报》和《人民文学》,也在文代会后陆续创刊。

注 释

〔1〕 战后复刊或创刊的较重要文学刊物有《文学杂志》(朱光潜主编,上海)、《文哨》、《文联》(茅盾、以群,上海)、《文艺复兴》(郑振铎、李健吾,上海)、《文潮月刊》(张契渠,上海)、《文坛》(魏金枝主编)、《中国作家》(中华全国文艺协会《中国作家》编辑委员会,上海)、《文艺生活》(司马文森、陈残云,广州)等以及《中原、文艺杂志、希望、文哨联合特刊》(重庆)等。

〔2〕 《两个中国之命运》,《毛泽东选集》第1025—1026页。人民出版社1966年版。

〔3〕 参见刊发于《文艺先锋》12卷1期上的《文学再革命纲领》(草案),和张道藩《生活中的艺术使命》(《文艺先锋》10卷2期)、《文艺作家对当前时代应有的认识和努力》(11卷2期)等文。

〔4〕 这一概念的使用,见邵荃麟《对于当前文艺运动的意见》,《大众文艺丛刊》(香港,1948)第一辑。

〔5〕 冯雪峰《悼朱自清先生》,《论文集》第1卷第110页、116页。人民文学出版社1952年版。

〔6〕 《自由主义与文艺》,《周论》第2卷第4期(1948年8月6日出版)。

〔7〕 艾思奇《从春节宣传看文艺的新方向》,1943年4月25日《解放日报》(延安)。

〔8〕 《新华日报》(重庆)1943年3月24日的《中共中央召开文艺工作者会议》,和1944年1月1日的《毛泽东同志对文艺问题的意见》。

〔9〕 如郭沫若《读了〈李家庄的变迁〉》(《文萃》第46期,1946),茅盾《论赵树理的小说》(《文萃》第2年第10期,1947),以及郭沫若、茅盾对《白毛女》的评论等。

〔10〕 《毛泽东选集》第854—855页,人民出版社1966年3月版。下面引用《讲话》不另注明。

〔11〕　周扬在《序言》中，说明该书是根据毛泽东的《讲话》的精神编辑的，并最早提出毛泽东的文学思想是马克思主义文艺观的继承和发展的论点，指出《讲话》“最正确、最深刻、最完全地从根本上解决了文艺为群众与如何为群众的问题”。

〔12〕　指马克思、恩格斯1859年分别致斐·拉萨尔，恩格斯1885年致敏·考茨基，1888年致玛·哈克奈斯的信。

〔13〕　这篇文章的中文译文，在80年代初经中共中央编译局重新翻译、校订，篇名译为《党的组织与党的出版物》。下面的引文，据1941年延安《解放日报》的译文。

〔14〕　《新民主主义论》，《毛泽东选集》第656—657页，人民出版社1966年版。

〔15〕　在1954年《毛泽东选集》第三卷的《讲话》中，改去“原料”、“半制品”等说法，并用“创造”一词取代“加工”。

〔16〕　周恩来《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》，见《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。新华书店1949年版。

〔17〕　这些报告是：周恩来的《政治报告》，郭沫若的大会总报告《为建设新中国的人民文艺而奋斗》，茅盾的《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》，周扬的《新的人民的文艺》。

〔18〕　《中国人民文艺丛书》，由周扬主持编辑，1949年5月开始出版，编选解放区的文艺作品（包括作家创作和工农兵作者创作）二百余篇（部）。新华书店出版。《新文艺选集》由茅盾主编，选辑1942年以前就已有重要作品问世的作家作品。共两辑，24册。第一辑所选作家均已去世，有鲁迅、瞿秋白、蒋光慈、柔石、胡也频等，第二辑收当时健在作家，有郭沫若、茅盾、叶圣陶、丁玲、田汉、巴金、老舍、洪深、艾青、张天翼、曹禺、赵树理。

第二章　文学规范和文学环境

一　50至70年代的文学环境

1948年，邵荃麟在回顾、检讨40年代国统区革命文艺运动的《对于当前文艺运动的意见》[1]中，谈到1941年以后，19世纪欧洲的“资产阶级的古典文艺”在中国产生“巨大影响”的情况：“大量的古典作品在这时候翻译过来了。托尔斯太、弗罗贝尔，被人们疯狂地、无批判地崇拜着。研究古典作品的风气盛极一时。安娜·卡列尼娜型的性格，成为许多青年梦寐追求的对象。在接受文艺遗产的名义下，有些人渐渐走向对旧世纪意识的降伏。于是旧现实主义、自然主义以及其他过去的文艺思想，一齐涌入人们的头脑里，而把许多人征服了。这个情形，和战前国际革命文艺思想对我们的影响相比较，实在是一种可惊的对照。”这一“检讨”，提示了进入50年代之后，当代文学在对待中外文化“遗产”上的基本方针。

在50年代初，对“国际革命文艺”、尤其是苏联文学的翻译、评介，放在最重要的位置上。周扬1952年的一篇文章指出，“摆在中国人民，特别是文艺工作者面前的任务，就是积极地使苏联文学、艺术、电影更广泛地普及到中国人民中去，而文艺工作者则应当更努力地学习苏联作家的创作经验和艺术技巧，特别是深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义”。[2]在50年代，出版文学书刊的几家主要出版社（北京的人民文学出版社、中国青年出版社，上海的新

文艺出版社等),出版了大量的旧译和新译的苏联文学作品和文学理论著作。如高尔基的小说、文学论文,绥拉菲摩维支的《铁流》,法捷耶夫的《毁灭》、《青年近卫军》,萧洛霍夫的《静静的顿河》,阿·托尔斯泰的《苦难的历程》,富尔曼诺夫的《恰巴耶夫》,柯切托夫的《茹尔宾一家》,革拉特柯夫的《士敏土》,马雅可夫斯基、伊萨柯夫斯基、苏尔科夫、特瓦尔朵夫斯基的诗集,安东诺夫的短篇小说集,波列伏依的特写集等等。苏联的文艺政策文件,作家代表大会的报告、决议,50年代苏联重要报刊发表的有关文学的社论、专论,在中国的报刊上得到及时的译载。人民文学出版社编译的《苏联文学艺术问题》[3]一书,被作为中国文艺工作者学习社会主义现实主义的必读文件。其中收入俄共(布)中央在1925和1932年的两个有关文艺的决议、苏联作家协会章程、日丹诺夫在第一次苏联作家代表大会上的讲话、联共(布)中央在40年代有关文艺问题的四个决议等。这一时期,还翻译出版了不少苏联的文艺理论著作。季摩菲耶夫的文学理论教程,毕达可夫作为"苏联专家"50年代初于北京大学对来自全国各院校的文学理论教师讲授的"文艺学引论",把苏联当时的文学理论体系和研究、批评方法,完整地输入到中国,对此后二三十年的中国文学理论批评和文学教育,产生了很大影响。对苏联文学的大量译介和高度评价,一直延续到50年代后期。

在50年代,苏联文学被置于"榜样"的地位,但中国文学界也并不认为它是惟一的借鉴对象。对西方古典文学(包括俄罗斯文学),虽然态度审慎,却并不完全拒绝接纳。这可以看作是受西方19世纪现实主义文学影响的左翼作家,在建立当代文学的"资源"的另一选择。事实上,在这期间,西方"古典文学"和文学理论的著作,也有系统的翻译出版,其品种和数量都超过40年代。1950年成立的、属于"社会主义阵营"的世界和平理事会,每年都要选定几位"世界文化名人",开展纪念活动。在50年代的最初几年,文化名人中的外国作家有雨果、果戈理、拉伯雷、席勒、密茨凯维支、安徒生、迦梨陀娑、海涅、

陀思妥也夫斯基、萧伯纳、易卜生、布莱克、朗费罗等。纪念活动(纪念大会,出版著作中译本,发表评论文章)无疑推动了当时外国文学的译介工作。1954年7月,中国作家协会主席团第七次扩大会议通过的"文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目"[4]中,文学名著的"俄罗斯和苏联部分",共开列17位作家的著作34种,包括克雷洛夫寓言,普希金、莱蒙托夫的诗到托尔斯泰、契诃夫的小说。虽说是"古典文学名著",不过,高尔基和马雅可夫斯基的作品也被列入。而"其他各国"部分,则开列了自荷马的史诗、希腊的悲剧,到19世纪的现实主义小说的中文译本67种。1954年创刊的中国作协的《译文》、《文艺学习》,除着重刊登苏联作品的翻译和评论外,西方和俄国的古典文学的译介,也占有相当的比重。

对中外文化"遗产"、尤其是外国文学的态度,在当代文学的这一时期,是敏感而重要的问题。可以看到,"接受"是有一定范围的,尤其是西方文学。以时间而言,对外国文学的有限度的肯定大体限在19世纪以前的文学;以创作方法而言,则"现实主义"是一个衡量的标尺;而这两个尺度大致又是重合的。对于20世纪外国现代文学,当时的中国文学界只译介被认为是"现实主义的"或"进步的"(具有"社会主义倾向")的作家作品,如英国的萧伯纳、高尔斯华绥,法国的罗曼·罗兰、巴比塞、瓦扬-古久里、阿拉贡、艾吕雅,美国的辛克莱、德莱塞、斯坦贝克、法斯特(在他公开宣布脱离美国共产党之前)、马尔兹,古巴的纪廉,智利的聂鲁达,土耳其的希克梅特,日本的藏原惟人、小林多喜二、德永直、宫本百合子等。20世纪西方文学中的所谓"现代主义",和具有近似思想艺术倾向的作家作品(在50年代,中国理论家称之为"20世纪欧美资产阶级没落期的颓废文学各派别"),以及苏联文学中离开"社会主义现实主义"路线的创作(叶赛宁、布尔加科夫、古米廖夫、帕斯捷尔纳克、茨维塔耶娃、阿赫玛托娃、索尔仁尼琴等),被作为反动的或腐朽的思想艺术倾向而加以否定,他们的作品也没有得到翻译和介绍。[5]关于20世纪被称为"现代派"的作家

作品之所以受到否定，茅盾在《夜读偶记》[6]中做了这样的说明："现代派"（该文运用了"新浪漫主义"的概念）的思想根源是主观唯心主义，而创作方法是反现实主义，是反映了没落中的资产阶级的狂乱的精神状态和不敢面对现实的主观心理；在极端歪曲"事物外形的方式下"，来发泄作者个人的幻想、幻觉。因而，不论对于社会主义时代的读者，还是创造社会主义文学的作家，都只有害而无利，是不值得借鉴的。

在五六十年代，"值得"译介、阅读、借鉴的作家作品，又并不处于同一等级。"社会主义现实主义的思想基础是辩证唯物主义和历史唯物主义"，能够深刻揭示社会本质，和"指出理想的前景"，自然代表文学的最高发展阶段，而优于人类已有的一切文学创作。19世纪的现实主义中，巴尔扎克高于左拉，因为后者具有"自然主义"倾向，而这在揭示生活的"本质"上存在缺陷。对被认为是20世纪的"批判现实主义作家"的高尔斯华绥、托马斯·曼的肯定，已包含更多的保留，原因是已出现了工人阶级的社会主义运动，而社会主义现实主义文学也已成为最先进的文学事实。1954年文艺工作者参考书目，所开列的俄苏作家的著作数，高尔基居第一位，达7种，以下依次为果戈理（4种）、普希金、屠格涅夫、托尔斯泰（各3种），而陀思妥也夫斯基则未被列入（虽然他的小说已有中文译本）。对于英国"古典诗人"，具有"革命性"的雪莱、拜伦受到更多的赞扬，而济慈、华兹华斯则受到冷落：这种价值判断来源于高尔基的"积极浪漫主义"和"消极浪漫主义"的区分[7]。"等级"的划分不仅表现在作家上，而且也指向同一作家的不同作品，和对作品所作的阐释。思想艺术上的"典型化"程度，对劳动者的同情程度，对封建主义、资本主义社会黑暗的揭发程度，是对待"古典作品"经常使用的标准。

五六十年代对文学遗产的介绍、"接受"，与当代文学思潮、文学运动的状况直接相关。1953年斯大林去世后，苏联文学进入了一个被称为"解冻"的时期。这期间，苏联文学内部各思想艺术派别的争

论、冲突加剧。但是,中国文学界对这些情况的介绍并不多,爱伦堡的《解冻》当时也没有被翻译。只是到了1956—1957年实施"百花齐放,百家争鸣"的方针期间,才有了有限度的介绍,并对这一时期的中国文学的变革,产生直接的影响。当时,在中国文学界,也出现了怀疑正统的社会主义现实主义理论和实践的思潮。在1957年下半年,中国文学中变革的努力受到挫败,在对苏联文学的译介和评价上,也完全回到对正统路线的推崇。但这一情况并没有维持很久。50年代后期中苏关系破裂,中国开展对"现代修正主义"的批判,对苏联文学的介绍也开始冷却。在"大跃进"经济实验和文学实验失败之后,60年代初,中国文学在政治和艺术上进行"调整"。这个期间,也相应重视文化遗产的介绍,出现了翻译出版中国古代文学名著和西方文化、文学名著的热潮。商务印书馆在50年代开始出版的"汉译世界学术名著"的计划继续得到实施,"出版马克思主义诞生以前的古典学术著作,同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品",到"文革"前夕,已有二三百种之多。人民文学出版社也开始了有相当规模的"外国古典文学名著丛书"的出版。一些西方哲学、文学著作,虽作为批判对象而"内部发行",毕竟也有了翻译出版的可能。存在主义和实验主义的哲学著作,是翻译的重点。也选择出版了一些"现代派"的作品。

五六十年代对待文化遗产和外来影响的问题上,有一些变化调整,但总的趋向,却是在逐渐走向文化上的自我封闭。到了"文革"前夕,一种与过去的"旧文化""彻底决裂"的思潮,已经弥漫开来,激进派在空白的地基上创建"真正的无产阶级文学"的乌托邦冲动开始付之实践。

二　刊物和文学团体

出于政治、道德、宗教、社会秩序等各种原因,国家、社会组织往

往通过各种方式，对文学写作、出版、阅读，加以调节、控制。这存在于不同社会性质的国家之中。在50至70年代的中国，作家的文学活动，包括作家自身，被高度组织化。而外部力量所实施的调节、控制，又逐渐转化为那些想继续写作者的“自我调节”和“自我控制”。

在50年代到“文革”之前，国家对于作家的管理，主要通过中国文学艺术界联合会和作家协会这样的组织来实现。这也是这一时期中国作家惟一的组织。中国文联和中国作协均成立于1949年7月，原名中华全国文学艺术界联合会和中华全国文学工作者协会，1953年9月改现名。中国文联采用团体会员制，各文艺协会，如作家协会、戏剧家协会、音乐家协会、美术家协会、舞蹈家协会等为它的团体会员。中国文联在五六十年代的历任主席是郭沫若。在作为文联团体会员的作家、艺术家组织中，中国作家协会最为重要。后来，并在各省、直辖市、自治区设立分会。中国作协章程标明它是“中国作家自愿结合的群众团体”，不过，在这一时期，并不单纯是这一性质的组织。它对作家的创作活动、艺术交流、正当权益起到协调保障的作用，而更重要的作用则是对作家的文学活动进行政治、艺术领导、控制，保证文学规范的实施。它的“权威性”，固然一方面来自它的领导层中拥有当时中国最著名的作家、文学理论家，另一方面则是政治权力所赋予。从成立起到“文革”停止活动，它的历任主席是茅盾；周扬、丁玲、冯雪峰、巴金、老舍、柯仲平、邵荃麟、刘白羽等，同时或先后担任过副主席。其权力核心是作协中的“党组”。中国文联和作协在中共中央、毛泽东的领导和直接介入下，发起、推进了一系列的文学运动和批判斗争，并在各个时期，对作家、批评家提出应予遵循的思想艺术路线。

在五六十年代，中国文联、作协对作家作品和文学问题，常以“决议”的方式，做出政治裁决性质的结论。如1954年11月，中国文联和作协主席团联席会议做出的《关于〈文艺报〉的决议》，1955年5月，上述机构的关于胡风问题的决议，同年文联和作协党组关于丁

玲、陈企霞“反党小集团”的决议(这一决议,当时和后来都没有公开发表),都是著名的例子。这种做法,直接承继40年代苏联斯大林—日丹诺夫控制文艺界方法的“遗产”。[8]

在现代中国,文学期刊和报纸的文学副刊,对文学的发展起到重要作用。50年代以后,对文学期刊也十分重视。文学期刊的数量,比起三四十年代来,有很大的增加。到了1959年,全国文艺刊物(不包括报纸副刊)达到89种[9]。其中,最重要的是中国文联和作协主办的那些“机关刊物”,尤其是《文艺报》和《人民文学》。[10]后来陆续创刊的中国作协主办的刊物,还有《新观察》、《文艺学习》、《诗刊》、《民族文学》等。《人民文学》,尤其是《文艺报》,是发布文艺政策,推进文学运动,举荐优秀作品的“阵地”。这些刊物的控制权,它们的主编和编委的构成,是当时文艺界斗争的组成部分;从人员的更迭,可以窥见这期间激烈斗争的线索。[11]除上述刊物外,这期间较重要的文学刊物,还有《解放军文艺》、《译文》(《世界文学》)、《文学研究》(《文学评论》)、《文艺月报》(《上海文学》)、《收获》(上海)、《北京文艺》、《长江文艺》(武汉)、《延河》(西安)、《新港》(天津)、《作品》(广州)等。不过,在文学被规定有统一路线的时期里,虽然刊物数量大增,却大多不可能有属于自身的特色。创办具有个性色彩,或文学流派性质的刊物,曾是一些作家在某一时期所争取的,但他们却为此付出重大的代价,最终也不可能实现。1957年,丁玲、冯雪峰等对创办“同人刊物”的设想,江苏文学青年对刊物《探求者》的筹划,在开始时表现出个性的四川诗刊《星星》,都说明了这一点。在文学的革新时期,文学刊物往往起到突出的作用。1956—1957年间的“百花时代”,负责《文艺报》、《人民文学》、《文艺学习》等编务的秦兆阳、钟惦棐、萧乾、唐因、唐达成、黄秋耘等,都曾在刊物上为动摇当代僵硬的文学规范做过努力,但都以失败而告终。

三　文学批评和批判运动

毛泽东在《讲话》中说，“文艺界的主要斗争方法之一，是文艺批评”。在50到70年代，这是文学批评的最主要的，有时且是惟一的职责。在大多数情况下，文学批评并不是一种个性化的或“科学化”的作品解读，也不是一种鉴赏活动，而是体现政治意图的，对文学活动和主张进行“裁决”的手段。它承担了保证规范的确立和实施，打击一切损害、削弱其权威地位的思想、创作和活动的职责。一方面，它用来支持、赞扬那些符合规范的作家作品，另一方面，则对不同程度地具有偏离、悖逆倾向的作家作品，提出警告。文学批评的这种“功能”，毛泽东形象地将之概括为“浇花”和“锄草”[12]。

在50至70年代，被报刊批评的作家，一般都没有为自己的创作和主张辩护的权利，更不要说“反批评”了。[13]如果批评涉及重要的政治倾向和文学方向问题，更不容提出异议。它不仅对被批评的当事人发生重要的、有时甚至是“生死予夺”的作用，而且对整个文学界也产生巨大的影响。50年代对陈亦门(阿垅)、萧也牧、路翎、蔡其矫、李何林、吴雁(王昌定)等的批评，都是一些实例。

当毛泽东和文学界的权力阶层认为某一作家、作品，某种文学思潮、现象的“错误”性质严重，对文学路线的权威产生挑战时，对它们的批评，便可能演化为大规模的批判运动。这种时候，会自上而下地在全国范围内，发动、组织大批文章，铺天盖地地对批判对象进行“讨伐”，造成巨大的声势。著名的对电影《武训传》的批判，对俞平伯的“红学”和胡适的批判，对胡风“反革命集团”的声讨，文艺界的“反右派运动”，以及“文革”对周扬的“文艺黑线”的斗争，都是如此。这些批判运动的大部分，已经难以说是属于“文学”的范畴。不过，在追求政治活动和日常生活“艺术化”和文学政治化的时代，这种状况的发生，又是必然的，特别在1958年，提出文艺是“阶级斗争的晴雨

表”[14]之后。

在文学批评的标准上，毛泽东在《讲话》中虽然承认文艺批评“是一个复杂的问题，需要许多专门的研究”，但他还是提出了应予遵守的“基本的批评标准”，并把它划分为“政治标准”和“艺术标准”两项。二者之间的关系，则政治标准“第一”而艺术标准“第二”。政治、艺术标准的具体涵义，会根据不同形势而有变化，但是，作品中所显示的政治立场，作品对于现实政治的效用，是否坚持“社会主义现实主义”（或革命现实主义和革命浪漫主义相结合）的创作方法，是经常起作用的主要因素。文学批评的这种标准，在当代，常表现为对是否写出生活“真实”、生活“本质”，是否表现了“历史发展规律”的质问。不过，有关某一作品是否“真实”反映生活“本质”，往往无法确证，成为因人因时而异的争吵。因而，对于是否写出（或歪曲）“真实”和“本质”的“结论”，最后必然由政治、文学权力的拥有者来宣布。

在50到70年代，文学读者与文学写作和活动的关系比较复杂。文学批评在引入“读者”的概念时，一般不具备独立存在的意义，而作为权威批评的一种延伸。“读者”的加入，是为了加强批评的“权威性”。因而，在当代，“读者”在大多数情况下，是被构造出来的，是不被具体分析的概念。它不承认文学读者是划分不同群体、形成不同圈子的，不承认不同的社会群体有不同的文化需要，因而也就不承认有属于不同群体的文学。这是为使文学取消多种思想倾向、多种艺术风格、多种艺术品味，而走向“一体化”的保证。权威批评往往用“群众”、“读者”（尤其是“工农兵读者”），来囊括事实上并不存在的，在思想观念和艺术趣味上完全一致的读者群。权威批评的构造“读者”有多种情况。最常见的是搜集、加工所需要的那部分读者的意见，剔除、修改其他的不同看法，然后用“广大读者”之类的含义模糊的称谓加以发布。另外的方法是，捉刀代笔，然后冠以“读者”来信来稿的名目[15]。这种方法，在“文革”前夕和“文革”中，被广泛地运用。另一个重要的现象是，这个时期的文学环境，也塑造了读者的感受方

式和反应方式，同时，培养了一些善于捕捉风向、呼应权威批评的“读者”。他们在文学界每一次的重大事件、争论中，总能适时地写信、写文章，来支持主流意见，而构成文学界规范力量的组成部分。

包括文学批评在内的文学规范体制，其主要功能是对作家的写作，以及作品的流通等进行经常性的监督和评断。这种评断，又逐渐转化为作家和读者的自我评断、控制，而最终产生了敏感的、善于自我检查、自我审视，以切合文学规范的“主体”。这种“主体”的产生，是当代文学权力结构的基础。

这个时期的文学批评，除了围绕文学论争和批判运动的大量文章、论著外，有关文学诸样式的特征的讨论，以及作家作品的批评解读，也尚有一些值得注意的成果。如茅盾、魏金枝等对于短篇小说及创作所作的评论，何其芳、卞之琳关于新诗问题和新诗创作的评论，王西彦、侯金镜、黄秋耘的小说评论，钱谷融关于创作艺术和《雷雨》人物的分析，钟惦棐的电影艺术评论，严家炎关于《创业史》的批评等。[16]

四　作家的整体性更迭

四五十年代之交，中国社会格局发生了重大的“结构性变化”，文学也不例外。作家、作家群的大规模更替，和位置上的转移，是这个时期的一个重要事实。这种情形，在文学史上，常发生在政治社会变动（如政权更迭）、文学方向出现重大转折（如本世纪初的“文学革命”）的时期。40 年代的一些重要作家迅速“边缘化”，而继续延安文学传统的作家，进入本时期文学的“中心”位置。

50 年代作家位置的变动、转移，是左翼文学力量在 40 年代后期开始的对作家、文学派别进行类型划分，以确立“文艺新方向”的结果。一批“40 年代作家”的“边缘化”，大致有这样几种情形。一是，一部分作家文学写作的“权利”受到不同程度的限制。这种情形，更

多发生在40年代末被称为"反动作家"、"自由主义作家"身上。沈从文受到批判，被排斥于第一次文代会之外，他任教的大学也不再聘用，后来转而从事文物研究。钱钟书本来更愿意把精力放在小说创作上，却也难以实现，而致力于古代文学研究[17]。朱光潜、废名、萧乾、李健吾、师陀、陈梦家、吴兴华等的写作，也受到很大限制。活跃于40年代的穆旦、郑敏、杜运燮、陈敬容、王辛笛等，受到有意的冷落，而促使他们"自动消失"。[18]在文学创作上受到限制的作家，进入研究机构，或担任大学教授却一般不构成问题。这表明文学写作是更主要、敏感的"意识形态"区域，也表明大学、研究机构与文学界的关系发生的变化。本世纪的前半期大学是文学创作重要构成的情况受到削弱，"学院传统"受到怀疑和限制。

另一种情形是，意识到自己的文学观念、生活体验、艺术方法与新的文学规范的距离和冲突，或放弃继续写作的努力，或呼应"时代"的感召，以适应、追赶时势，企望跨上新的台阶。在50年代前期，"五四"以来的新文学作家，存在着广泛的自我反省的行为。他们检讨过去的创作，"对于当时革命形势的观察和分析是有错误的，对于革命前途的估计是悲观的"，写作当时（1925—1927年）的"悲观失望情绪"使作者忽略了"正面人物的典型"的存在及其必然的发展（茅盾谈《蚀》的写作）；检讨"1941年写的27首'十四行诗'受西方资产阶级文艺影响很深，内容与形式都矫揉造作"（冯至谈他的《十四行集》）；检讨"没有历史唯物论的基础，不明了祖国的革命动力，而冒然以所谓的"正义感""当作自己的思想的支柱"而写出"幼稚"、"荒谬"的作品（曹禺谈他的《雷雨》等话剧）；检讨过去的创作"内容多半是个人的一些小感触，不痛不痒，可有可无。它们所反映的生活，乍看确是五花八门，细一看却无关宏旨"，以致"现在，我几乎不敢再看自己在解放前所发表过的作品"[19]（老舍谈他的小说）……没能表现"正面典型"，未能写工农斗争生活，未能在历史唯物论世界观的基础上揭示历史发展的"规律"，以及在文学观念和艺术方法上受"西方资产阶

级"的影响，这些，是被"反省"的关键问题。他们想通过学习、改造，通过熟悉"新生活"，来把握新的表现对象，掌握新的艺术方法，以创造"无愧于伟大时代"的作品。郭沫若、巴金、老舍、曹禺、冯至、艾青、田间、臧克家、夏衍、田汉、张天翼、周立波、沙汀、艾芜、卞之琳、骆宾基等，都曾在50年代前期，或整个"十七年"间，做过许多的努力。但他们中的大多数，与"文艺新方向"所规定的创作观念和创作方法之间的关系，始终处于紧张的，难以融合、协调的状态。既不能继续原来的创作路线，又难以写出充分体现"新方向"的作品，从整体而言，这些作家中的许多人，其艺术生命，在进入50年代之后已经结束。当然，他们作为一种文学"传统"的体现，其影响在五六十年代继续存在，并对文学发展进程产生重要制约作用。

"五四"以来的作家在当代的"流失"，还有别一种的情形，即在50年代的政治、文学批判运动中受到攻击而罹难，而被拒斥于文学界之外。这些作家，主要有胡风、路翎、鲁藜、牛汉、绿原、吕荧、冯雪峰、艾青、丁玲、萧乾、萧军、吴祖光、李长之、穆旦、徐懋庸、施蛰存、傅雷等。

五　"中心作家"的文化性格

进入50年代之后，另一批更切合并体现文学主潮的作家，成为创作的主要力量，并居于中心位置。根据这一期间权威文学评论，和各次文代会对创作的总结性评述[20]，被作为体现这一时期文学创作实绩的主要作家作品是：

小说　柳青(《创业史》)，赵树理(《三里湾》)，杜鹏程(《保卫延安》)，梁斌(《红旗谱》)，吴强(《红日》)，杨沫(《青春之歌》)，周立波(《山乡巨变》)，曲波(《林海雪原》)，罗广斌、杨益言(《红岩》)，欧阳山(《苦斗》)，冯德英(《苦菜花》)，周而复(《上海的早晨》)，陈登科(《风

雷》),浩然(《艳阳天》),王汶石(《风雪之夜》),马烽(《我的第一个上级》),峻青(《黎明的河边》),李准(《李双双小传》),王愿坚(《党费》),茹志鹃(《百合花》),胡万春(《谁是奇迹的创造者》);

诗歌　郭小川(《致青年公民》),贺敬之(《雷锋之歌》),李季(《玉门诗抄》),闻捷(《天山牧歌》),李瑛、严阵、梁上泉、张永枚、顾工等青年诗人;

散文　杨朔(《东风第一枝》),刘白羽(《红玛瑙集》),秦牧(《花城》),魏巍(《谁是最可爱的人》);

话剧　老舍(《茶馆》),曹禺(《明朗的天》),郭沫若(《蔡文姬》),田汉(《关汉卿》),胡可(《战斗里成长》),陈其通(《万水千山》),沈西蒙(《霓虹灯下的哨兵》),丛深(《千万不要忘记》)。

在十七年文学中,理论批评与文艺政策阐释,与对文学作品和作家的价值"裁决"难以分开。因此,重要批评家与文学界的领导者身份上也就常为重合。周扬、茅盾、邵荃麟、林默涵、何其芳、张光年、陈荒煤、冯牧、李希凡、姚文元等,是这一时期的活跃的批评家,他们其中的许多人,也同时是文学界权力机构的主要负责人。

总体上看,来自解放区的作家(包括进入解放区和在解放区成长的两部分)和四五十年代之交开始写作的青年作家,是这一时期作家的主要构成。当然不是这两个部分的所有成员都能进入这一"构成"。除自身的思想艺术素质等条件外,他们也经历以"新文艺方向"为标尺的"筛选"。艾青、丁玲、陈企霞、萧军、蔡其矫、秦兆阳、罗烽、钟惦棐等"解放区作家",和王蒙、刘宾雁、公刘、邵燕祥、刘绍棠、高晓声、陆文夫等青年作家,就在50年代有关文学方向与文学规范的"大辩论"中,被拒之于文坛之外。

上述的五六十年代的"中心作家",他们的"文化性格"出现新的特征。首先,从作家出身的地域,以及生活经验、作品取材等的区域而言,出现了从东南沿海到西北、中原的转移。与"五四"及以后的作家多"出身"于江浙、福建(鲁迅、周作人、冰心、叶圣陶、朱自清、郁达夫、茅盾、徐志摩、夏衍、艾青、戴望舒、钱钟书、穆旦、路翎等)和四川、

湖南(郭沫若、巴金、丁玲、周立波、何其芳、沙汀、艾芜等)不同,五六十年代的"中心作家"的出身,以及他们写作前后的主要活动区域,大都集中于山西、陕西、河北、山东一带,即在40年代被称为晋察冀、陕甘宁、晋冀鲁豫的地区。"地理"上的这一转移,与文学方向的选择有关。它表现了文学观念的从比较重视学识、才情、文人传统,到重视政治意识、社会政治生活经验的倾斜,从较多注意市民、知识分子到重视农民生活的表现的变化。这会提供关注现代文学中被忽略的领域,创造新的审美情调的可能性,提供不仅从城市、乡镇,而且从黄河流域的乡村,从农民的生活、心理、欲望来观察中国"现代化"进程中的矛盾的视域。

另一点值得注意的是,对于这一时期"中心作家"的多数人来说,文学写作与参加左翼革命活动,是同一事情的不同方面。文学被看作是服务于革命事业的一种独特的方式。他们对于文学自主、独立的观念,会保持高度的警觉;不认为可以把政治活动、社会参与与文学写作加以区分。他们并普遍认为,凭藉着"先进的世界观",作家能够正确地认识、把握客观生活和人的生命过程的"本质"和"规律";他们所实践的革命和文学,正是体现了并阐释着这一发展规律的。因而,不存在"本质化"的悖谬情境,也不可能会有神秘、不可知的领域。明确的目标感和乐观精神,必然是他们作品的基调。

这一时期作家的"文化素养",也与"五四"及以后的现代作家有着不同的侧重。后者中的许多人,经过系统的学校教育(传统私塾或新式学堂),许多人曾留学欧美日本,对传统文化和西方文学,有较多的了解。不管他们对传统文化和西方文化持何种态度,这种较为深厚的素养,提供了开拓体验的范围和深度,和在艺术上进行创造性综合的可能。五六十年代的"中心作家",则大多学历不高,在文学写作上的准备普遍不足。他们的生活经验主要集中在农村、战争和革命运动的方面,在以后的生活和写作过程中,也会通过不同方式对文化上的缺陷加以弥补,来保证其写作达到一定的水准。但是,并没有根

本改变这种状况。这导致获取必要思想和艺术借鉴的困难;写作上传统性的那些"难题"(诸如生活经验到文学创造的转化,虚构能力和艺术构型能力等),在许多作家那里,更不可能寻得克服的途径。既然拒绝写作"资源"的多方面获取,有限的生活素材与情感体验很快消耗之后,写作的持续发展便成为另一难题。于是,"高潮"便是"终结"的"一本书作家",在当代成为普遍现象。杜鹏程、杨沫、梁斌、曲波、魏巍等,都是如此。

在50到70年代,文学被看作是崇高的,与金钱、商业利益无关的"事业"。作家被誉为"人类灵魂的工程师",作品则是"生活的教科书"。毛泽东的文学主张,与中国的左翼文学,都存在有维护"精神产品"的纯洁性的强烈欲望。这种理解,又与40年代"解放区文学"在文学写作、传播、阅读上的特殊方式有关。不过,作家同样也需要生存的基本保障,而在现代经济体制下,文学书籍的出版、销售,也不可能完全摆脱市场的制约。因而,这一时期作家的经济收入问题,也是他们的"存在方式"的重要部分。因为所有的作家都隶属于某一组织机构(国家"干部"),都有固定的薪俸,实质意义上的"自由撰稿人"已不存在。即使长期不发表作品,也不致有生活之虞。除工资外,稿酬(50年代,逐步废除版税制)仍是当代作家的最主要经济来源。稿酬(包括著作和翻译)以一千字作为计费的基本单位。作品的印刷数量与出版次数,对作家的经济收益关系不大,"畅销书"与非畅销书在经济上的差距已不明显。另外,在十七年间,又曾几次降低稿酬标准。尽管如此,在这期间,文学写作比起另外的行业,在经济上仍是富诱惑性的职业。这与在三四十年代,一部分作家仅靠发表文稿难以维持一定水平的生活不同。因此,在60年代,基于平均主义社会思潮(当时的理论表述是"批判资产阶级法权"),对所谓"三名三高"[21]的指控,作家是其中的主要对象之一。

在这个时期,文学与政治的关系的密切,文学在社会政治生活中位置的突出,使作家的社会政治地位,比起三四十年代来说有很大提

高。许多知名作家，常被委以各种政治职务或头衔，如各种社会团体、政府机构、各级权力机关（人民代表大会）、政治协商组织（政协）的代表、委员、部长等。这种授予，虽说大多是荣誉性质，却是一种显赫的褒奖。而文学组织机构本身，也建构了政治权力模式的等级；提供各种职务以供分配。除了来自文学写作的声誉和实际利益外，从政治权力职务获得的利益越来越占据重要位置。当然，作家的这种政治地位和经济地位，并不稳固。如果对于文学方向和路线表现出离异、悖逆，甚至提出挑战，其社会政治地位和物质待遇，也可以一落千丈。通常的惩治措施是：开除出作家协会（在这一时期，意味着失去发表、出版作品的资格）；降职降薪；“下放”至工厂、农村劳动；开除公职（失去固定职业）；以致监禁或劳改等。

注　释

〔1〕　载《大众文艺丛刊》（1948，香港）第一辑。

〔2〕　《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》。原载1952年第12期苏联文学杂志《旗帜》，《人民日报》1953年1月11日转载。

〔3〕　人民文学出版社1953年版。

〔4〕　刊于《文艺学习》1954年第5期。“关于本书目的几点说明”中指出，“本书目是为了帮助文艺工作者选择读物，以便有系统有计划地进行自修而开列的”。说“这是第一批书目，将来如有必要将陆续开列第二、第三批书目”。但此后没有再开列过。在解释为什么开列的文学作品只限于“古典作品”这一点上，“说明”指出，“现代的中外文学作品，特别是苏联文学作品，当然也是文艺工作者必需阅读的，但因为这些作品，同志们自己能够选择，所以没有列入”。

〔5〕　在1957年的“百花文学”时期，《译文》曾选刊了法国象征诗人波特莱尔《恶之花》的译诗，和阿拉贡赞扬波特莱尔的文章。索尔仁尼琴的小说在60年代的中译本，是作为供批判的“内部发行”方式出版的。

〔6〕　载《文艺报》1958年第1、2、8、10期。单行本由百花文艺出版社1959年出版。

〔7〕 高尔基认为,“必须分别清楚两个极端不同的倾向”。“消极浪漫主义”“它或者粉饰现实,想使人和现实妥协;或者就使人逃避现实堕入到自己内心世界的无益的深渊中去,堕入到‘人生的命运之谜’,爱与死等思想中去”。而“积极浪漫主义”“则企图加强人的生活的意志,唤起他心中对于现实,对于现实的一切压迫的反抗心”。见《我怎样学习写作》第 11—12 页,三联书店 1951 年第 4 版。

〔8〕 如 1946 年 8 月联共(布)中央关于《星》与《列宁格勒》两杂志的决议,关于影片《灿烂的生活》的决议,1948 年 2 月关于歌剧《伟大的友谊》的决议等。见《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社 1953 年版。

〔9〕 见《文艺报》1959 年第 18 期的统计。

〔10〕 在第一次文代会筹备期间,曾出版过《文艺报》周刊。《文艺报》开始归中国文联主持,后委托中国作协代管。

〔11〕 “建国”初年,胡风极愿意主编《文艺报》,未被获准。50 年代前期,丁玲、冯雪峰先后主持《文艺报》、《人民文学》的编务,后来都被调离。

〔12〕 参见《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,《毛泽东选集》第五卷第 388—394 页,人民出版社 1977 年版。

〔13〕 在个别时候,如 1956 年到 1957 年上半年,不同观点的争论有了有限程度实现的可能。另外,50 年代前期,路翎的小说受到批评时,《文艺报》发表了他的《为什么有这样的批评?》的长篇答辩文章(见该刊 1955 年第 1—3 期)。不过,刊发路翎的文章,是对他和胡风的更大规模的批判所作的准备。

〔14〕 周扬《文艺战线上的一场大辩论》,《人民日报》1958 年 2 月 28 日。

〔15〕 较早的例子是,《文艺报》4 卷 5 期(1951 年 6 月出版)上刊登的,对萧也牧小说《我们夫妇之间》的严厉批评的“读者李定中”的来信,由稍后担任该刊主编冯雪峰撰写。

〔16〕 这方面的成果,可见茅盾《鼓吹集》、《鼓吹续集》、《读书杂记》,何其芳的《关于写诗和读诗》、《诗歌欣赏》,魏金枝的《文艺随笔》、《编余丛谈》,黄秋耘的《苔花集》、《古今集》,《侯金镜文艺评论选集》,孙犁的《文艺学习》、《文艺短论》,严家炎的《知春集》等。

〔17〕 1957 年,钱钟书的《宋诗选注》脱稿后,写七绝一首,表达虽有写作之才和兴致,却不能施展的遗憾:“晨书暝写细评论,诗律伤严敢市恩。碧海掣

鲸闪此手，祗教疏凿别清浑。"参见杨绛《将饮茶》第137—138页，三联书店（北京）1987年版。

〔18〕 50至70年代，中国大陆出版的文学史著作、新诗选、全面评述中国新诗发展史的论著，对这个诗派、这些诗人的创作都不曾提及。

〔19〕"五四"以来新文学作家的反省，可参见50年代初知识分子思想改造运动和文艺整风中，他们发表于《文艺报》、《光明日报》、《人民日报》等报刊的文章，以及选收他们"旧作"的文集、选集的序或跋。

〔20〕这里对于五六十年代各文学体裁的代表性作家作品的列举，主要依据第二、三次文代会报告对各时期创作的评述，《文艺报》等刊物的创作评论，1959年文学界对"建国十周年"成绩的总结文章，以及当年人民文学出版社开列的"建国以来优秀文学创作"的出版书目等。

〔21〕指"名作家，名演员，名教授"的"高工资，高稿费，高奖金"所导致的"资产阶级腐朽的生活方式"——这是"文革"前夕和"文革"间批判的现象之一。

第三章 矛盾和冲突

一 频繁的批判运动

"五四"以后的文学，各种文学主张和文学派别之间，有着复杂的矛盾和冲突。20年代末以后，这种冲突的政治意识和政治集团的背景进一步突出，文学问题的论争的规模和激烈程度，更加发展。进入50年代以后，文学界的斗争有增无减。由于政治权力的支配作用，这种冲突、论争，在性质和方法上，又常演化为当代特有的大规模的批判运动。50到70年代，发生在中国文学（文艺）界的全国规模的批判[1]运动有：

1、对电影《武训传》的批判（1950—1951年）。电影《武训传》由孙瑜编剧、导演，写清末山东堂邑县贫苦农民武训"行乞兴学"的事迹。1948年在中国制片厂开拍，未完成因故中断。1949年初上海昆仑公司收购已拍成的胶片和继续摄制权。次年，在对剧本作了全面修改后重新开拍，年底在全国公演。开始，报刊评介的文章，虽也有个别对影片的某一局部提出质疑，而大多数则是热烈赞扬。毛泽东认为这种情形，反映了我国思想文化界的严重的思想"混乱"，而参与修改、撰写了《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的《人民日报》社论（1951年5月20日）[2]，发动了这一批判运动。这是对作家、知识分子发出的"信号"，要求他们进行思想改造，以与国家确立的政治方向保持一致。对于这部影片，毛泽东的批评，与马克思、恩格斯批评拉

萨尔剧本《弗兰茨·济金根》有相似的理论依据。对《武训传》的批判，在理论上涉及两个方面的问题：一是对"历史"不同阐释的合法性，二是文学创作的"修辞"性质和作家的"虚构的权力"。当时不存在有对批判的依据提出质疑的可能。在批判的后期，周扬撰写了总结性质的长篇文章：《反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术》[3]。在这期间，还组织了武训历史调查团，到山东省武训出生和活动的地区进行调查，成果以《武训历史调查记》[4]的名目发表。

2、对萧也牧等的创作的批评（1951 年）。主要是批评萧也牧的《我们夫妇之间》等小说。在此前后受批评的还有长篇小说《战斗到明天》（白刃）、《我们的力量是无敌的》（碧野），电影《关连长》等。《我们夫妇之间》的问题是"歪曲了嘲弄了工农兵"，"迎合了一群小市民的低级趣味"，它正被一些人当作旗帜，用来反对毛泽东的工农兵方向。[5]因而，这些批评，是维护第一次文代会确立的文学规范。

3、对俞平伯《红楼梦研究》和胡适的批判（1954—1955 年）。1952 年，俞平伯将他出版于 1923 年的著作《红楼梦辨》加以增删、修改，改名《红楼梦研究》出版。在这期间，他还写了一些评介、研究《红楼梦》的文章。对于俞平伯的观点和研究方法，青年批评家李希凡、蓝翎在《关于〈红楼梦简论〉及其他》等文章中提出批评。他们的文章最初发表时，发生了一些波折，后来在作者母校山东大学的《文史哲》上得以刊出（1954 年第 9 期）。《文艺报》在被指定转载这一文章时，主编冯雪峰撰写的按语，态度有些暧昧（"作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方，但他们这样去认识《红楼梦》，在基本上是正确的"）。这一切，成为毛泽东发动这一批判运动的凭借。他于 1954 年 10 月 16 日写信给中央政治局成员等，称李、蓝的文章是"三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火"，提出要开展反对"胡适派资产阶级唯心论的斗争"[6]。对于胡适的不限于文学，而且包括政治学、哲学、史学、教育学等领域的批判，成为运动的焦点。郭沫若 1954 年 11 月 8 日对《光明日报》记者

的谈话,周扬的《我们必须战斗》的长文,是要求文化界、学术界毫无例外投身"马克思列宁主义思想与资产阶级唯心论"的严重斗争的动员令。在这期间,报刊发表了知名作家、学者的大量批判文章[7]。全国文联和中国作协主席团于1954年10月31日至2月8日,召开了8次联席扩大会,就《红楼梦》研究中的"资产阶级唯心主义"和《文艺报》的错误展开批评讨论。中国科学院和中国作协,也召开联席会议,并组织专题批判小组,撰写批判文章。

4、对胡风集团的批判(1955年)。胡风等与左翼文学内部的主流派别的矛盾由来已久。1955年的批判,是这一冲突的继续和发展。开始是在文艺思想的范围内,后来成为"政治问题"。胡风及其追随者和同情者,被构造为"反革命集团"。毛泽东为《关于胡风反革命集团的材料》撰写了序言和大部分按语。[8]

5、文艺界的反右派运动,和对丁玲、冯雪峰"反党集团"的批判(1957年)。这一运动,连同对胡风等的斗争,是50年代文学界最重要的事件。在此之后,在50年代后期到60年代初,还开展了对资产阶级人性论、人道主义的批判。主要对象有:钱谷融的《论"文学是人学"》(《文艺月报》1956年第9期)、巴人的《论人情》(《新港》1957年第1期)、王淑明的《论人情和人性》(《新港》1957年第7期)、《关于人性问题的笔记》(《文学评论》1960年第3期)、李何林《十年来文学理论批评上的一个小问题》(《河北日报》1960年1月8日)等。

6、1962年9月,毛泽东在中共八届十中全会上提出"千万不要忘记阶级斗争"。从1963年开始,在哲学、史学、经济学、文学艺术等领域开展全面的批判运动。批判的主要对象,当时的批判者归纳为:杨献珍的"合二而一论",翦伯赞的"让步政策论",周谷城的"时代精神汇合论",邵荃麟的"写'中间人物'论",以及孙冶方在经济学、罗尔纲在历史学的观点等。受到批判的还有五六十年代发表的一大批文艺作品(包括小说、戏剧、电影)。这一批判运动,是"文革"的先声(或"序幕")。而"文革"十年,就是一场持续的文化批判运动。

可以看到，斗争和批判贯串着这近三十年的时间。文学观念、艺术倾向、创作方法上的差别和分歧，都被当作现实的“政治问题”处理，看作对立的阶级力量和政治力量冲突、较量的表现。在方式上，论辩和批判越来越不顾“学理”的规则，而对立面也失去为自己主张辩护的权利，且多出现对“异端”施予“锻炼人罪，戏弄威权”的手段。这种方式的批判运动，只能发生在一个不仅靠文学自身的调节，而且靠政治权力的干预以建立“一体化”的文学格局这样的环境中。这些斗争和运动，又大多数为毛泽东直接发起，或为他所关切和支持。这表现了他对意识形态问题的高度重视。文学上的行动、措施，既有关文学自身的方向，也涉及总体的“文化战略”设计（进行持续不断的“文化革命”，以建立一种适应社会主义的经济基础的“新文化”）。当然，文学界的矛盾冲突和批判运动，也包含着其他方面的复杂内容。它们也是中国新文学（尤其是左翼文学内部）长期存在的因歧见和派别利益而发生的冲突在“当代”的延续。

持续不断的运动之间，也会有短暂的间歇。如 1952—1953 年，1956—1957 年，1961—1962 年等。在这些间歇期中，文学观念、政策，会有所调整，在运动中受到批判的主张、创作倾向、艺术方法，又会以不同方式重新提出。严格控制也会稍有松弛，而试图建立一种对“非主流”的文学观有所妥协的秩序。但是，它很快又会被更大规模的运动所拆毁，并在观念和方法上表现出较之前此更为激烈的状态。在这些运动中，尽管不是所有的作家都是打击的对象，但是，其波及的范围却是全面的，对作家思想艺术和行为的选择和规范，起到有力的制约、控制的作用。从文学写作的方面而言，当代开展的这些运动所要达到的，是想摧毁把写作看作个体的情感、心态的自由表现的“资产阶级”的文学观，摧毁“个体”写作者对自我认知、体验的信心，和自由选择认知、体验的表达方法的合法性。

二　左翼文学内部矛盾的继续

这个时期文学界的冲突，既为现实政治、文学问题所引发，又是文学界历史矛盾、积怨的继续和延伸。

在本世纪的二三十年代，文学界就存在着复杂矛盾。开始是由于文学主张的不同，和各文学派别的利益，后来由于政治集团因素的加入，冲突更加尖锐。从政治—文学观这一基本点上看，矛盾大致有以下几条线索：在政治上倾向于国民党政权的作家和投身于中共领导的革命运动的作家的矛盾（这些作家有截然不同的政治立场，却都信奉文学服务政治的文学观）；在复杂环境中企图保持“中立”或寻求“第三条道路”，并维护艺术的“独立性”的作家与上述两类作家的矛盾；左翼文学内部因见解和宗派利益而发生的矛盾等等。各条不同的矛盾线索并非对等的关系，正如郭沫若所说，“中国文艺界”的主要矛盾和论争，“存在于这样两条路线之间：一条是代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线，一条是代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线”。到了 40 年代末，郭沫若已经有充足的根据和信心宣布，前一条路线的文学理论“已经完全破产”，其创作也“已经丧失了群众”，而“代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线”，已取得了对中国文艺的绝对的主导地位。[9]

这样，左翼文艺界内部的矛盾，便上升到主要的地位。在 50 年代初，虽然对电影《武训传》的批判，对胡适的批判，仍是为了清除“自由资产阶级”知识分子的影响，不过，这些斗争，又可以说是针对左翼文化界内部“向资产阶级投降”的状况。

从 20 年代末到 40 年代末，中国左翼文艺界内部的争论、冲突，较重要的有：创造社、太阳社的郭沫若、成仿吾、钱杏邨、李初梨等与鲁迅、茅盾关于“革命文学”问题的争论；30 年代初，在对待“第三种人”问题上，瞿秋白、周起应（周扬）与冯雪峰等的不同态度；1936 年

左联内部有关“国防文学”(周扬、夏衍、郭沫若提出)和“民族革命战争的大众文学”(鲁迅、冯雪峰、胡风提出)的两个口号的论争;1936年,周扬和胡风关于现实主义问题的争论;1938年毛泽东在文化问题上提出“新鲜活泼的,为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”之后,在文化界开展的关于“民族形式”的讨论,在讨论中,胡风等表现了与毛泽东等有异的观点;1942年延安文艺整风中,毛泽东对周扬等的鲁艺办学方针的批评,和对王实味、丁玲、艾青、罗烽的杂文、小说的批评;40年代中后期,在重庆、香港,围绕“主观”等问题对胡风及其追随者的批评。

周扬、冯雪峰、丁玲、胡风等,是中国左翼文学的“资深”人物。在左联时期,冯、丁、周都先后担任过左联党团书记,胡风也担任过宣传部长、行政书记。丁玲的创作,当时已获得很高声誉。冯雪峰是“五四”作家,后来参加过工农红军的长征,1936年受在陕北的中共中央委派,到上海领导革命文化工作。胡风30年代在左翼文艺界的地位尚不能与上述诸人相比,但后来通过办刊物、出丛书、写批评文章等,扶植、联络了一批青年作家,确立了其在文学界不容忽视的地位。新的政权建立后,胡风及其追随者已处于受冷落、排挤的地位。不过,对所坚持的路线、主张能取得胜利,他们当时充满信心,而完全未曾料到1955年成了被围剿的对象而“全军覆没”。冯雪峰、丁玲等,由于他们的资历和声望,在50年代初文学界的领导层占有重要的位置。他们都是中国作协的副主席,并先后主持《文艺报》、《人民文学》这些重要刊物的工作。丁玲还担任中共宣传部文艺处长、中央文学研究所(后更名为“中央文学讲习所”)所长的职务。但是,在1954年以后开展的各项运动中,他们直接、间接受到冲击。首先是在批判《红楼梦》研究的事件中,冯雪峰被指责犯了压制“小人物”、保护“资产阶级权威”的错误,被迫检查,失去《文艺报》主编的职务。接着,在1955年的一次不为外界所知的斗争中,丁玲、陈企霞被指控组织“反党小集团”,搞“独立王国”而受到审查和批判。最后,在1957年的反

右派运动中,冯雪峰、丁玲、艾青、陈企霞、李又然、罗烽、白朗等都成了右派分子。他们被说成是一个早已存在的“反党集团”的成员。不仅“揭露”了他们的现实问题,而且将历史旧案一并翻出。这包括:丁玲30年代初被南京国民党政府逮捕时的“自首变节”[10];胡风、冯雪峰在左联时期“勾结”以分裂左翼文学运动,和鲁迅受他们欺骗而错怪了周扬;40年代初丁玲等在延安发表反党文章等。1958年初,《文艺报》辟出“再批判”的专栏把王实味、丁玲、艾青、罗烽等1942年在延安发表、在当时已受过批判的杂文、小说,加以“再批判”。毛泽东为这一专栏写了“编者按”,称被批判者是“屡教不改的反党分子”,他们“以革命者的姿态写反革命的文章”[11]。

在文艺界反右派运动告一段落时,发表了周扬署名的、经毛泽东三次审阅修改的长篇总结文章:《文艺战线上的一场大辩论》[12]。在座谈这篇文章的一次会议上,邵荃麟、张光年、林默涵、袁水拍等指出,这篇文章,不仅分析、总结了反右派斗争,而且分析了这场斗争的历史的、阶级的根源,“对长期以来我国左翼文艺运动中的分歧和争论,也提供了一个澄清和总结的基础”[13]。“澄清和总结”得出的结论是:丁玲、冯雪峰、胡风等,都是“混进”革命文艺队伍中的“资产阶级分子”;而过去的“两个口号”、“民族形式”论争,并非学术观点的分歧,而是两个阶级、两条路线的斗争。这样,从20年代后期到50年代,以左翼面目出现的资产阶级文艺路线的构成,便被叙述为这样的一条线索:“托派分子”王独清,“第三种人”,胡风、冯雪峰,延安时期的王实味、丁玲、萧军,以及50年代的秦兆阳、钟惦棐等。

三　对规范的质疑

在五六十年代,围绕文学规范的确立,存在着广泛而复杂的矛盾。这种矛盾,在大多数情况下,表现在经常性的,即政策制订、理论阐述和文学创作、批评之中。[14]不过,在一定的时机,争论、质疑,也

会呈现为大规模"挑战"的状况。在 50 年代，这种质疑和挑战，最重要的有两次。一是胡风等人在 1954 年前后的活动，另一是 1956—1957 年文学"百花时代"所进行的革新。

胡风等在 40 年代末和 50 年代初，就已被置于受批判的位置上。1948 年在香港出版的《大众文艺丛刊》上，对胡风等的文学思想和创作的批评，是这份刊物的主题之一。邵荃麟的《对当前文艺运动的意见》，胡绳的《鲁迅思想发展的道路》、《评路翎的短篇小说》，乔冠华的《文艺创作与主观》等文，都与此有关。这体现了当时左翼文学的主流派别的关注点。邵荃麟认为胡风等强调文艺的生命力和作家的人格精神，是把个人主观精神力量看作是先验的，超越历史、阶级的东西；说"从这样的基础出发，便自然而然地流向于强调自我，拒绝集体，否定思维的意义，宣布思想体系的灭亡，抹煞文艺的党派性与阶级性，反对艺术的直接政治效果"。第一次文代会茅盾关于 40 年代国统区革命文艺运动的报告，也在文艺大众化、文艺的政治性和艺术性、文艺的"主观"等问题上，没有指名地集中批评胡风等的主张，认为"关于文艺上的'主观'问题的讨论，继续展开下去，就不得不归结到毛泽东的《文艺讲话》中所提出的关于作家的立场、观点、态度等问题"。这些论述，是在指明胡风等的理论与毛泽东的《讲话》在文艺问题基本点的背离、对立的性质。在 50 年代最初的几年里，除胡风、阿垅、舒芜的理论外，胡风、鲁藜、路翎等的诗、小说，也在报刊上受到许多指责。[15]1952 年 6 月 8 日，《人民日报》在转发舒芜检讨自己错误的文章（《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》，原载《长江日报》1952 年 5 月 25 日）所加的"编者按"（胡乔木撰写）中，为"以胡风为首的""文艺上的小集团"的错误性质，做出这样的裁定："他们在文艺创作上，片面地夸大主观精神的作用，追求所谓生命力的扩张，而实际上否认了革命实践和思想改造的意义。这是一种实际上属于资产阶级、小资产阶级的个人主义的文艺思想"。这一年的 9 月到年底，中共中央宣传部召开了四次有胡风本人参加的胡风文艺思想座谈

会。在中宣部写给中共中央和周恩来的报告中，对胡风的文艺思想的“主要错误”做了如下的归纳：

> （一）抹煞世界观和阶级立场的作用，把旧现实主义来代替社会主义现实主义，实际上就是把资产阶级、小资产阶级的文艺来代替无产阶级的文艺。（二）强调抽象的“主观战斗精神”，否认小资产阶级作家必须改造思想，改变立场，片面地强调知识分子的作家是人民中的先进，而对于劳动人民，特别是农民，则是十分轻视的。（三）崇拜西欧资产阶级文艺，轻视民族文艺遗产。这完全是反马克思主义的文艺思想。……为了清除胡风和胡风类似的这些思想的影响，决定由林默涵和何其芳两同志写文章进行公开的批评。……[16]

林默涵和何其芳，代表左翼文学权威力量对胡风等的异质思想进行系统清理的文章——《胡风的反马克思主义的文艺思想》、《现实主义的路，还是反现实主义的路？》，便于 1953 年年初，分别刊登在第 2 期和第 3 期的《文艺报》上。

在这些具有严重性质的批评面前，胡风等仍坚持他们的主张，并相信他们在中国文学界取得胜利的前景。1954 年 3 月至 7 月，胡风在他的支持者的协助下，写成近三十万字的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》（即“意见书”或“三十万言书”），以中国传统文人“上书”的方式，“转呈”给中共中央。报告共四个部分：一、几年来的经过简况；二、关于几个理论性问题的说明材料；三、事实举例和关于党性；四、作为参考的建议。报告全面反驳了林默涵和何其芳文章的批评，申明他在若干重要的文艺理论问题上的观点，批评“解放以来”文艺工作上的方针、政策和具体措施，并提出他的建议。1954 年年底，中国文联和作协主席团召开联席扩大会，讨论《红楼梦》研究的问题，并检查《文艺报》的工作。胡风以为毛泽东和中共中央对《文艺报》和文艺界领导的批评，是他的“意见书”起了作用，认为全面质疑、挑战文学规范的时机已到，便在会议上两次长篇发言，激烈抨击当时文艺

界主持者。于是，这次本来是开展对“胡适派资产阶级唯心论”的斗争、检查《文艺报》的“错误”的会议，在快结束时，已转移了斗争的风向，胡风问题成了焦点。周扬在《我们必须战斗》这一经毛泽东审阅的发言的第三部分，把胡风的问题单独提出，并做出“为着保卫和发展马克思主义，为着保卫社会主义现实主义，为着发展科学事业和文学艺术事业”，“我们必须战斗”的号召。

不久，胡风的《意见书》便由中共中央交中国作家协会主席团处理。“主席团”将其中的二、四两部分，印成专册，随《文艺报》1955 年第 1、2 期合刊附发，“在文艺界和《文艺报》读者群众中公开讨论”。毛泽东也在这时的一份批示中，要文艺界“应对胡风的资产阶级唯心论，反党反人民的文艺思想进行彻底的批判”。一场全国性的胡风文艺思想批判运动全面展开。全国报刊发表了大量的批判文章。郭沫若发表了《反社会主义的胡风纲领》。这一批判运动，在舒芜交出胡风给他的信件，后来又“搜出”或要当事人交出他们的往来信件后，“性质”上发生重大改变。这些信件成为“罪证”。在摘录编排，并加上注释和按语之后，编成共三批的“胡风反革命集团的材料”公开发表[17]。胡风于 5 月 18 日被拘捕。先后被捕入狱的达几十人。最后被确定为“胡风分子”的 78 人中，有路翎、阿垅、鲁藜、牛汉、绿原、彭柏山、吕荧、贾植芳、谢韬、王元化、梅林、刘雪苇、满涛、何满子、芦甸、彭燕郊、曾卓、冀汸、耿庸、张中晓、罗洛、胡征、方然、朱谷怀、王戎、化铁等。

第二次试图改变已确立的文学路线的努力，发生在 1956 年到 1957 年春天。毛泽东从建立中国模式的现代国家的思路出发，在 1956 年提出了发展科学、文学艺术的“双百方针”（百花齐放，百家争鸣）。而 1953 年斯大林去世后，当时的苏联、东欧的社会主义国家，出现了“解冻”的普遍性现象，要求在政治、经济、文化体制和思想意识上进行变革。在“思想解放”的潮流中，关切中国文学前景的作家，对 50 年代以来的文学落后状况表示不满，指出“我们的文坛充斥着

不少平庸的灰色的、公式化、概念化的作品”，有思想深度和艺术魅力的作品并不多见。他们认为，造成这种现象的根本原因，是由于严重的教条主义和宗派主义的束缚所致。而教条主义的表现，集中表现在以苏联的社会主义现实主义的不合理的“定义”作为我们创作和批评的指导原则，同时，也表现在对《讲话》的片面和庸俗化的理解。他们和胡风等一样，质疑了社会主义现实主义存在的根据，并以现实主义的“真实性”，来作为文学创作和理论批评的最高标准，用“真实性”来抵御政治观念和政策规定对文学的干扰。他们提出“写真实”和“干预生活”的创作口号，提出大胆揭露生活中的矛盾、冲突。他们还对以行政的、粗暴干预的方式“领导文艺工作”提出批评，而希望能使作家拥有必须的自主性和艺术创造的自由环境。这一时期，提出重要问题、影响较大的理论文章有：秦兆阳《现实主义——广阔的道路》(《人民文学》)1956 年第 9 期)，陈涌《为文学艺术的现实主义而斗争的鲁迅》(《人民文学》1956 年第 10 期)，周勃《论社会主义时代的现实主义》(《长江文艺》1956 年第 12 期)，刘绍棠《我对当前文艺问题的一些意见》(《文艺学习》1957 年第 5 期)，钱谷融《论“文学是人学”》(《文艺月报》1957 年第 5 期)，巴人《论人情》(《新港》1957 年第 1 期)，钟惦棐《电影的锣鼓》(《文艺报》1956 年第 23 期)，黄秋耘《刺在哪里?》(《文艺学习》1957 年第 6 期)，于晴(唐因)《文艺批评的歧路》(《文艺报》1957 年第 4 期)，蔡田《现实主义，还是公式主义?》(《文艺报》1957 年第 8、9 期)，唐挚(唐达成)《繁琐公式可以指导创作吗? ——与周扬同志商榷几个关于创造英雄人物的论点》(《文艺报》1957 年第 10 期)，吴祖光《谈戏剧工作的领导问题》(《戏剧报》1957 年第 11 期)等。

这一次的“挑战”，也以失败告终。在反右派运动中，许多作家、批评家成为“右派分子”，如冯雪峰、丁玲、艾青、陈企霞、罗烽、白朗、秦兆阳、萧乾、吴祖光、徐懋庸、姚雪垠、李长之、黄药眠、穆木天、傅雷、陈梦家、孙大雨、施蛰存、徐中玉、许杰、陈学昭、冯亦代、陈涌、公

木、钟惦棐、王若望、汪曾祺、吕剑、唐湜、唐祈、刘宾雁、王蒙、邓友梅、刘绍棠、从维熙、蓝翎、唐因、唐达成、公刘、白桦、邵燕祥、流沙河、高晓声、陆文夫、张贤亮等。其中，有不少是对文学“规范”提出异议，并探索着“新路”的作家。

四　分歧的性质

中国左翼文学界内部的矛盾、冲突，有着复杂的原因。自 30 年代初开始，文学与政治集团关系的密切，以及文学运动和文学组织的政治权力化，是冲突愈趋激烈的重要原因。进入 50 年代以后，“一体化”的文学体制和格局，使矛盾和冲突的方式、性质，发生重要变化。

不过，如果仅就文学主张和有关文学运动的方针、政策上看，则牵涉到对中国左翼文学的基本形态和发展道路的不同理解。纵观 20 年代末到 70 年代的文学过程，可以看到左翼文学内部存在着不同的理论派别：一是以胡风、冯雪峰为代表的，包括 50 年代的秦兆阳等；一是以周扬为代表的，包括后来成为左翼文学的主要领导者的邵荃麟、林默涵、何其芳等；另一则是在“文革”前夕形成的，以江青、姚文元等为首的派别——他们以经由他们所阐释的毛泽东的理论，作为依据。从 30 年代到 50 年代前期，胡风、冯雪峰与周扬等的矛盾占据主要地位。在胡风等被“清洗”之后，周扬等与更具激进姿态的派别的矛盾便突出了起来。需要说明的是，不同派别之间的矛盾，在许多时间里常常互相交错。另外，左翼文学这些代表人物的观点也时有变化。最明显的如周扬等人，他们有时持一种更为激进的主张，而在后期，在许多重要问题上，则接近他们原先的论敌胡风、冯雪峰的立场。

虽然周扬等与胡风、冯雪峰有尖锐矛盾，但他们也有重要的共同点。他们都无例外地把自己看作马克思主义者，坚持的是“真正的”（正统的）马克思主义文艺观，把建立革命的（或无产阶级的）文学，作

为自己的职责。他们都表示对于毛泽东的《讲话》的拥戴(虽然胡风、冯雪峰会有不同看法,但极少公开批评;胡风70年代末出狱后,仍再三表示他对毛泽东及其理论的忠诚)。他们也都不赞同文学与政治无关(或平行)论,认为从广义上说,文学应该是人民革命斗争、是思想启蒙的“武器”,中国的文学运动应是革命运动的组成部分(或“一翼”)。不论是周扬、茅盾、邵荃麟,还是胡风、冯雪峰,都曾尖锐地攻击那种“文艺自主”、“纯艺术”的主张。[18]他们也都信奉、提倡“现实主义”。现实主义在他们那里,有时被看作自古以来就存在(在中国,据说从《诗经》就已开始)的“创作方法”,有时被看作文学史上特定的一种思潮,有时又被解释为所有作家应予遵循的创作原则。从这样的立场出发,对于中国具有现代主义倾向的文学思潮和文学创作,他们都持激烈批评的态度。另一具有重要意义的共同点则是,他们都坚持文学“一体化”的理想、坚持建立文学的“统一规范”的必要。一般来说,处在受压制地位的派别,会提出允许不同主张存在,让这些歧见“在实践过程中去解决”的要求(如胡风在50年代)[19]。但这并非表示他们对个体的“自主”选择的尊重,对“多元”状态的“容忍”。在认为自己表达的是“终极”性质的真理上,在要求文学的统一性目标上,胡风等的立场,丝毫不比周扬等含糊。

但是,他们之间也存在一些重要的分歧。[20]

第一,关于文学与政治、实践(生活的和艺术的)与观念的关系。这是左翼文学界长期争论不休的问题。相对而言,周扬等更强调理论、思想观念的重要性,认为对作家而言,“正确的世界观”应置于第一等重要的位置上。胡风、冯雪峰也承认思想世界观的重要性,但认为更重要的是生活实践和艺术实践;思想问题、世界观问题,是表现在作家对现实的关系上,只有在“实践”中才能表现出来,也“必须”在“实践”上去解决。离开作家的“实践”去谈思想、政治问题,都是抽象、空洞的。胡风还认为,“真实的现实主义的创作方法”,也就是现实主义的“艺术实践”,“能够补足作家生活经验的不足和世界观的缺

陷”。

第二，关于现实主义。周扬、胡风、冯雪峰等，对于他们所提倡的“现实主义”，都申明与西欧、俄国19世纪的“旧”现实主义不同，而经常冠以“新”、“革命”或“社会主义”的限定语。不过，在具体的解释上，又有若干的差异。周扬等更多接受苏联30年代作家协会章程的对“社会主义现实主义”所做的规定，即文学要“从革命历史发展上”来反映现实，表现革命的“远景”，并注重对民众的教育作用。而胡风的“现实主义”则更多承接19世纪法、俄文学的“批判生活”的性质，以及鲁迅所代表的中国现代作家的“思想启蒙”责任。对后者来说，他们更注意古老中国在“现代化”过程中的沉重负担，认为中国的“传统”和民众的生存状况和精神状态，一方面是韧性的战斗力、原始的生命力，另方面则是奴性的卑贱与苟安。胡风提出了著名的“精神奴役的创伤”的命题，而要求作家“对于一切的麻木，一切的污秽，一切的混乱，随时随地感到难堪或悲愤，用了最大的警惕心去告发，去抨击”。

第三，创作上主客观的关系。周扬和毛泽东一样，重视“深入生活”的重要，并把“生活”主要理解为“工农兵”的斗争生活。而胡风则更强调作家的热情、创造力。他认为，文学创作是主客观的融合，如果这种“融合”是出色的，那就一定表现了主体对客体的主动态度。这种“融合”的过程，他用了“肉搏”、“搏斗”、“突进”、“相生相克”、“拥抱”等富紧张性的词语来说明。胡风认为，文艺虽是社会斗争的产物，又是用来进行社会斗争、思想斗争的武器，但“也不能不是作者的内心的矛盾斗争的产物”，“不能不是肉身的东西，不能离开个人的灵魂与血肉的”。对于作家的这种“主观战斗精神”，他强调的是受磨难的痛苦：如果在生活经验和艺术创造中抽掉了这种“受难(passion)精神”，那将是“艺术的悲剧”——这是胡风他们推崇揭示心灵搏斗的受难式作品，而拒绝肤浅的颂歌的原因。从推重“主观战斗精神”出发，胡风也反对冷静、“观照”的文学。当以这一创作理想来对抗左翼文

学主流派忽视作家艺术创造的主体性时，有它的合理性。而当他们用这一主张去规范一切作家、作品，进而攻击沙汀的“客观”的写实方法，攻击朱光潜、沈从文等的审美距离和“冷静美学”时，也表现了他们的偏颇。

第四，关于“当代文学”的传统。在四五十年代之交，左翼作家需要面对20世纪文学的三个“历史事件”：“五四”文学革命，产生于苏联的社会主义现实主义，毛泽东的《讲话》和解放区文学。这三个方面，既是文学理想、文学观念，又是文学事实，文学经验。它们并非各自独立，而是相互渗透、纠结。《讲话》自然继承了“五四”文学革命的成果，关于社会主义现实主义的规定，也是《讲话》的理论来源之一，而《讲话》和毛泽东的其他著作，也参与了对“五四”的阐释和重构。左翼作家对社会主义现实主义的看法虽然也存在分歧，但在大多数情况下，它不被单独当作一个特别关注的问题[21]，他们在“传统”问题的论辩，主要围绕“五四”新文学、尤其是对《讲话》的理解和评价展开。《讲话》的基本理论构成，是一组对立的矛盾关系的展开。政治与艺术，世界观和创作方法，现实和理想，主观和客观，知识分子和工农大众，光明和黑暗，歌颂和暴露，普及和提高等等。《讲话》理论本身留下的“空隙”，和对对立项的不同侧重，是不同历史语境下，具有不同思想和知识背景的左翼作家关于《讲话》的论辩的主要内容。

在“五四”与《讲话》的关系上，胡风、冯雪峰、秦兆阳等虽然也承认《讲话》的指导意义，但并不把它的出现，看作是转折性事件。在有关当代文学“传统”问题的看法上，他们更重视“五四”的新文学传统，以“保卫五四文学革命传统”作为文学理想和文学实践的中心问题。而这一“传统”，在他们看来，已为鲁迅为代表的作家的实践所确立。他们对于过分宣扬、推行解放区文艺运动的经验的后果表示忧虑。[22]对于“五四”新文学，也更强调它与西欧和俄国19世纪现实主义文学的继承关系。胡风《论民族形式》中的“以市民为盟主的中国人民大众底五四文学革命运动正是市民社会突起了以后的、累积了

几百年的世界进步文艺传统的一个新拓的支流”的说法，冯雪峰《论民主革命的文艺运动》中的“五四”文学革命“所根据和直接受影响的”，是19世纪批判现实主义和反抗的浪漫主义，“‘五四’是这近代资本主义的文学的一个最后的遥远的支流”的论断，都表明了这一点。[23]

在50年代，周扬等已构造了他们的毛泽东文艺思想正确阐释者和坚决贯彻者的形象。他突出的是《讲话》“的发表及其所引起的在文学事业上的变革”，“是‘五四’文学革命在新的历史条件下的继续和发展”，“是继‘五四’之后的第二次更伟大、更深刻的文学革命”[24]。对于周扬等来说，他们既强调《讲话》与“五四”文学革命的联系（“继续”），甚至认为是“五四传统”的最有资格的继承者，同时更强调它们的区别（“发展”）。就前者而言，他们通过指认“五四”文学革命的性质和领导权来达到（即认为“五四”文学革命是无产阶级领导的，“一开始就是向着社会主义现实主义发展”的）；至于后者，则着重突出“五四”文学革命和新文学的缺点（没有能解决文学“与工农群众结合”这一“根本关键”问题），来确定“五四”文学革命与《讲话》之间的等级关系（“更伟大、更深刻的文学革命”）。这种阐释，是为着使《讲话》及其在文学上引起的变革和出现的成果，成为“当代文学”的更直接、更具“真理性”的“资源”。

从马克思主义文学理论的范畴上来观察，胡风、冯雪峰与周扬等的分歧，不能说是无谓的争吵。胡风等在各个时期对左翼文学弊端的揭发和批评，也有积极意义。但是，胡风、冯雪峰（甚至周扬也一样）等，都是现代文学史上的“悲剧人物”。这指的是他们受到“主流派”的排挤、打击，也指的是这样的特殊处境：他们至死都认为自己是忠诚的马克思主义者，“自由主义作家”视他们“左”得出奇是情理中事，而左翼“主流派”则把他们当作“异端”、“右派”，“混进”革命队伍的“资产阶级分子”。况且，由于胡风及其追随者结成有强烈宗派情绪的集团，对一切不同意他们的创作主张，风格与他们相异的作家，

一律采取攻击排挤的态度,这就使他们在一段时间里更形孤立。

注　释

〔1〕 “批判”和“批评”这两个词,原来在现代汉语中的区别并不十分显著。但在当代中国,其含义已有很大不同。“批判”指对错误性质十分严重的言论和行为的严厉批评。

〔2〕 毛泽东大量修改、撰写的部分,曾于1967年5月26日作为毛泽东关于文艺问题的文稿在《人民日报》上刊出。后来收入《毛泽东选集》第5卷,人民出版社(北京)1977年版。

〔3〕 刊于1950年8月8日《人民日报》。

〔4〕 刊于1950年8月23—28日《人民日报》。

〔5〕 见丁玲《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》,《文艺报》第4卷第8期(1951年7月)。

〔6〕 毛泽东《关于〈红楼梦〉研究问题的信》。当时未公开发表,但其主要观点,在经毛泽东审阅的《质问〈文艺报〉编者》(袁水拍,1954年10月28日《人民日报》)一文中得到传达。“文革”期间的1967年5月27日,这封信公开发表于《人民日报》和《解放军报》,后收入《毛泽东选集》第5卷。

〔7〕 1955年3月到1956年4月,三联书店(北京)共出版了收入这次运动中发表的论文的《胡适思想批判》8辑,近二百万字。另外一些出版社也出版有类似的“批判文集”。参与批判的作者,主要有:孙定国、李达、侯外庐、荣孟源、潘梓年、彭柏山、黎澍、冯友兰、任继愈、王若水、艾思奇、贺麟、金岳霖、陈仁炳、李长之、游国恩、陆侃如、冯沅君、罗根泽、王元化、陈中凡、冯至、王瑶、黄药眠、何其芳、以群、华岗、钟敬文、刘大杰、夏鼐、范文澜、嵇文甫、高亨、童书业、罗尔纲、翦伯赞、周一良、陈炜谟、陈鹤琴、陈友松、郑天挺、罗常培、钱端升、俞平伯、高一涵等等。其阵容之大,实属罕见。这些批判文章,有的表现了认真的“学术”态度,有的是无限上纲、用词粗暴而忮刻,有的则属不得已的避重就轻、言不由衷。

〔8〕 1955年初,舒芜将胡风写给他的34封信件交出,《人民日报》于5月13日,将它们与胡风的《我的自我批判》一文同时发表,称胡风为“反党集团”。5月24日和6月10日同一报纸又刊出胡风和他的追随者被迫交出

的来往信件135封，胡风等被称为“反革命集团”。

〔9〕 郭沫若在第一次文代会上的总报告，见《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》第38—39页，新华书店1950年版。

〔10〕 关于丁玲1933年被捕后的表现，1984年中共中央组织部的《关于为丁玲恢复名誉的通知》中指出，在50年代对丁玲是“叛徒的指控，属不实之词，应予平反”。

〔11〕 《文艺报》1958年第2期。

〔12〕 参加这篇文章的执笔者有林默涵、刘白羽、张光年等。发表于1958年2月28日《人民日报》和1958年第4期《文艺报》。

〔13〕 《为文学艺术大跃进扫清道路》，《文艺报》1958年第6期。

〔14〕 如筹备第二次文代会时，对于建国后文艺工作的成绩和问题的估计，以及产生这些问题原因的分析，冯雪峰和胡乔木、周扬等有不同的看法，冯所起草的报告被否定。

〔15〕 胡风这个时期写的《时间开始了》等长诗，路翎的短篇小说集《平原》、《朱桂花的故事》和剧本《祖国在前进》，都受到批评。

〔16〕 转引自林默涵《胡风事件的前前后后》。《新文学史料》(北京)1989年第3期。

〔17〕 先在《人民日报》上刊载，后汇集成册，以《关于胡风反革命集团的材料》为书名，由人民出版社于1955年6月出版。书中的“序言”，大多数的编者按语，由毛泽东撰写。

〔18〕 1954年，在中国文联、作协的主席团联席会议上，胡风对周扬等的批评其中重要一项，便是后者对朱光潜等的“资产阶级思想”的投降。

〔19〕 胡风《关于解放以来的文艺实践情况的报告》，《新文学史料》1988年第4期。

〔20〕 周扬、胡风、冯雪峰的理论批评著作和文章，80年代以来，先后由人民文学出版社(北京)加以汇集出版。计有《胡风评论集》(上、中、下)，《雪峰文集》(1—4卷)、《周扬文集》(1—4卷)。下面的征引，不一一注明出处。

〔21〕 50年代中期的情况有些不同，当时，对社会主义现实主义的态度，成为争论的重要问题之一。秦兆阳、刘绍棠等，就是从对这一创作方法和对《讲话》的质疑，来批评当时的文学理论和文学政策的。

〔22〕 胡风《关于解放以来的文艺实践情况的报告》中讲到，他1948年进入解

放区时,感到“解放区以前和以外的文艺实际上是完全给否定了”,“五四传统和鲁迅实际上是被否定了。”

〔23〕 这些观点,被认为是歪曲、篡改了“五四”文学革命的性质和领导思想,而在50年代受到反复批判。胡风和冯雪峰在50年代虽然都修改了他们的这一说法(见胡风《意见书》和冯雪峰《中国文学从古典现实主义到无产阶级现实主义发展的一个轮廓》)。但这并非个别提法的问题,而涉及其文学思想体系。因而这些修改有值得怀疑的地方。

〔24〕 周扬《坚决贯彻毛泽东文艺路线》,1951年5月17日《光明日报》(北京)。



第四章　隐失的诗人和诗派

一　诗的路向的选择

在40年代后期,左翼诗歌要求诗和激荡的社会生活有更直接联系,在情感和语言上打破"个人"的狭窄范围,成为诗界的强大潮流。解放区诗歌的影响日见扩大(主要指以民歌作为创造的基础,表现农村社会变革的叙事诗,如《王贵与李香香》、《赶车传》、《死不着》等),一些原来对左翼诗歌有所批评的重要诗人,其艺术思想趋于激进。1948年,朱自清认为"今天的诗是以朗诵为主调的"——这不仅指诗的一种"格式",而更指诗人在处理语言和现实上的立场:"'我们'替代了'我','我们'的语言也替代了'我'的语言"[1]。冯至在这前后,也提出"今天的诗人抛弃高贵感,自觉到是普通人,并为普通的人说话,才成为真正的诗歌"[2]。不过,在40年代后期,诗的创作仍存在多种路向。一个重要的事实是,在《诗创造》和《中国新诗》上发表作品的那些诗人,既表现了对"当前世界人生的紧密把握"的强烈意向,但也坚决拒绝将诗作为政治的武器和宣传的工具。

1950年,《文艺报》开辟了"新诗歌的一些问题"的笔谈专栏[3]。诗人们对于诗的形式,包括格律、自由体和歌谣体、诗的建行等问题,似乎更为关心。这可能隐含着一种理解,即另外的一些问题,已经是"不言而喻"的了,如诗人的"身份",诗创作的"主体性"问题等。不过,在当代诗的路向的选择上,可以发现一些被谨慎表达出来的忧

虑。一是以对旧诗和民间歌谣体的重视来否定“五四”以来的新诗“传统”的倾向。林庚认为，中国古典诗歌和民间诗歌的五七言形式，“今天诗歌运动已大量的走上这一传统”，但是，“绝没有一种形式可以无限使用的。也绝没有一种传统可以原封不动的接受下来”[4]。何其芳在这一点上，讲得较为清楚：他批评了“因某些新诗的形式方面的缺点而就全部抹煞“五四”以来的新诗，或者企图简单地规定一种形式来统一全部新诗的形式”，“他们忘却‘五四’以来的新诗本身也已经是一个传统”。不过，何其芳把这种“多元”的要求，明确地限制在“形式”的范围内：“形式的基础是可以多元的，而作品的内容与目的却只能是一元的。”[5]在有关新诗路向的确立和“传统”的选择上，卞之琳的审慎的发问虽说也只指向“技巧”，但所包含的方面显然要较为复杂：“受过西洋资产阶级诗影响而在本国有写诗训练的是否要完全抛弃过去各阶段发展下来的技巧才去为工农兵服务，纯从民间文学中成长的是否完全不要学会一点过去知识分子诗不断发展下来的技术？”[6]

在50年代，虽然民歌和解放区诗歌被作为当代诗歌最直接的“传统”来强调，不过，“五四”以来的新诗也仍作为重要的“资源”受到重视。当然，新诗在这时已是被分析，做出区别了的。这种分析，在臧克家《五四以来新诗发展的一个轮廓》一文，和他主编的《中国新诗选》[7]中有代表性的反映。在对新诗的历史进行清理时，他所依据的尺度，是诗人的“阶级立场”和现实政治态度，以及被认为与此相关的艺术方法。在艺术方法上，“现代主义”倾向，和浪漫诗风中注重个人性情感抒写的艺术流脉，被置于否定的方面。这样，30年代新诗诗人和诗歌流派，被区分为互相对立的两个“阵线”。郭沫若、蒋光慈、殷夫、臧克家、蒲风、艾青、田间、袁水拍、李季、柯仲平、阮章竞等是新诗的“革命传统”的代表，而从胡适的《尝试集》开始，包括新月派的徐志摩，象征派的李金发，“现代派”的戴望舒（他后来的“转变”则被肯定）等，是“和当时革命文学对立”的、资产阶级的派别。对于新

诗的“主流”的确定，在1958年的诗歌道路讨论中，进一步“窄化”：“‘五四’以来的每个时期中，都有两种不同的诗风在互相斗争着。一种是属于人民大众的进步的诗风，是主流；一种是属于资产阶级的反动的诗风，是逆流”。在被列入“反现实、反人民的诗风”的“逆流”的，增加了“以胡风、阿垅(S. M)为代表的‘七月派’”；同时，指出即使“革命诗歌”，也存在未能真正与群众结合、“基本上还是用革命知识分子的思想感情和语言来歌唱”的弱点，而这个问题，只是到了1942年的“解放区的诗歌”才发生了方向性的变化。[8]区分“主流”与“逆流”的这种权威描述，不仅提示诗人的写作路向，而且直接规定了他们在诗界的位置。

在这一时期，在诗歌理论和实践上，诗歌界最关心的不是诗的“本体”问题，不是诗的语言问题——在这方面，没有出现值得重视的理论成果。被反复阐述和强调的，是诗的社会“功能”，以及诗的写作者的“立场”和思想情感的性质的规定。诗服务于政治，诗与现实生活、与“人民群众”相结合，是当代诗歌观念的核心。马雅可夫斯基的“无论是诗，还是歌，都是炸弹和旗帜”，被经常引用。合乎规格的创作主体(当时使用最为普遍的概念是“抒情主人公”)，应该作为阶级的、人民集体的代表出现。诗的这一性质、功能的规定，在五六十年代，衍生出诗体的两种基本模式。一是强调从对写作主体的经验、情感的表达，转移到对“客观生活”、尤其是“工农兵生活”的“反映”，而出现“写实性”的诗。诗中“传来了城市、农村、工厂、矿山、边疆、海滨各个建设和战斗岗位上发出来的声音”，被作为诗歌创作的成绩加以提出[9]。直接呼应现实政治运动的要求，则产生了当代的“政治抒情诗”。支持这种诗体模式的，是强调感情抒发的浪漫主义诗观。何其芳、艾青在50年代初对诗所下的“定义”，在很大的范围里被认同。“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想像和感情，常常以直接抒情的方式来表现……”[10]这一“定义”，既隐含着对于“五四”以来“多数的诗人都偏向于小资产阶级知识分子的个

人的主观抒情"的"矫正",也与"象征派"、"现代派"等的"神秘主义,颓废主义,形式主义"划清界限。

二 普遍的艺术困境

"五四"以来的新诗诗人,在进入 50 年代之后,有相当一部分从诗界上"隐失"。这一情况的直接的原因:一是对新诗"传统"的选择所导致的"主流"的"窄化",将一批诗人排除在诗界之外;另一是诗人已形成的创作个性、艺术经验与此时确立的写作规范发生的冲突,导致一些诗人陷入创作的困境。

并非所有的"老诗人"(这是当时对 40 年代初以前已有重要作品发表的诗人的称谓)都意识到艺术困境的存在。诗对于在五六十年代担任国家要职的郭沫若(1892—1978)来说,是他社会活动、政治活动的组成部分。1948 年,他认为,当代诗歌"必然要以人民为本位,用人民的语言,写人民的意识,人民的情感,人民的要求,人民的行动。更具体的说,便要适应当前的形势,土地革命,反美帝,挖蒋根,而促其实现"[11]。基于这一诗观,他便有理由在他此后大量的诗作中,直接表现政府所开展的各种政治运动和中心工作,用诗来实现一般由传媒的"社论"、"时评"去实现的任务。1958 年,为了阐释"百花齐放"的方针,宣扬"大跃进运动"提出的观念和取得的成绩,郭沫若用了 10 天的时间,在翻阅有关花卉的书籍、图册、请教园艺工人之后,写了共 101 首的组诗《百花齐放》,从对花的形态、肌理的特征的描述,"上升"为对社会现象和政治命题的说明。诗对政治的及时配合,创作过程的"群众路线",和 10 天百首的"大跃进"速度,都十分吻合那时的"时代精神"。

臧克家(1905—)进入 50 年代,也表现了强烈地向现实政治迫近的姿态;这种姿态在 40 年代后期就已开始。他的诗作,如徐迟所说,离开了"激情的快板"、"深沉的慢乐章"(30 年代)和"谐谑调"(40

年代），而进入“欢乐颂”：热情，但平直、单薄的颂歌。作为五六十年代诗界的“指导者”之一（他是这一时期《诗刊》的主编），他竭力坚持的是诗要反映现实斗争、抒写“革命战士宏声”的主张。出于本意，也由于当代文学环境使然，他没有能如朱自清那样对各种诗艺采取宽容的态度，而参与了对一种狭窄的艺术格局的捍卫。

冯至（1905—1993）1941年在昆明的西南联大执教时写的《十四行集》，是中国新诗最重要的作品之一，也是这位诗人最出色的诗作。40年代后期，冯至的思想艺术取向发生了转变。在50年代初，和另一些诗人一样，他通过对自己在“旧中国”的创作的反省，[12]来表示他的新的开始。在1955年出版的《冯至诗文选集》（人民文学出版社）里，他修改了20年代《昨日之歌》、《北游及其他》的旧作，以削弱其中“不健康”、“悲观颓废”的成份。他因“27首‘十四行诗’，受西方资产阶级文艺影响很深，内容与形式都矫揉造作”，而将它们完全排除在这一选集之外。不过，在试图谨慎地保留一些艺术方法（对情感的内敛式规范，寻求朴素、简洁与丰厚、沉凝的契合），用来表现新的生活，歌颂工业建设者时，他并没能成功。《西郊集》（1958）和《十年诗抄》（1959）这两个诗集，记录了他那种对事物默察沉思、并化为意象结晶的艺术品格流失的过程。

那个“爱那飘忽的云”的远方人，在抗战开始后走上革命的人生和艺术道路——何其芳（1912—1977）一直是个“矛盾体”。“预言”（1931—1937写的诗）的时代已被否定了，在延安时写的表现知识分子“新旧矛盾的情感”的“夜歌”，他也觉得不应该再继续。他对当时在延安为什么要“反复地说着那些感伤、脆弱、空想的话”，“有什么了不得的事情值得那样缠绵悱恻，一唱三叹”，表示难以理解，说这些作品（它们50年代初仍在青年诗歌爱好者中广泛流传）“现在自己读来不但不大同情，而且有些感到厌烦与可笑了”[13]。个人与社会、现实与理想、情感与理智、艺术与政治的冲突所产生的内心矛盾、感伤和忧郁，已经失去社会意义和审美价值。但是，他又难以舍弃那种感情

个性和表达方式。他抵抗着平庸，怀恋艺术的完美，“如果我的杯子里不是满满地/盛着纯粹的酒，我怎么能够/用它的名字来献给你呵”。这样，那“火一样灼热”的“一个字”，他便“让它在我的唇边变为沉默”(《回答》)。不过，在五六十年代，他的一些诗歌理论和批评论著，如《关于写诗和读诗》、《诗歌欣赏》等，在爱诗的青年中拥有大量读者。

田间(1916—1985)五六十年代出版的新作却是大量的，他对自己的艺术道路也充满信心。出版有《马头琴歌集》、《芒市见闻》等短诗集十余部，另有《赶车传》等多种叙事诗。但评论界对他的创作显然缺乏热情。1956 年，对田间“近来经历着一种创作上的‘危机’”，茅盾以为原因在于“没有找到(或者正在苦心地求索)得心应手的表现方式，因而常若格格不能畅吐”[14]。其实，问题也许主要不在“表现方式”上。田间试图以六言作为基本句式，在此基础上寻求变化，并广泛运用象征等方法，扩大诗的想像空间——这种探索自然不能说是有成效的创造，但也很难说就是失误。他的创作“危机”，更重要的在于以现成的政治概念和流行的社会观点，来取代诗人对社会生活和心灵世界的独特感知和发现。出版于 1959 和 1961 年两卷共 7 部的叙事长诗《赶车传》，是对 1946 年他的同名诗作的“改写”。这种“改写”，提供了从对历史具体性的感性表达，到对政治乌托邦(田间诗中的“乐园”)的理念化阐释的演化的例证。

在三四十年代，艾青和田间常会被放在一起作对比性的评论。1946 年，在闻一多看来，田间是走向与工农结合的诗人，而艾青则还是知识分子式的诗人[15]——这里隐含的等级划分，显示了左翼诗界的评价尺度。1956 年，在田间受到批评时，艾青(1910—1996)也受到责难，但性质要严重得多。不仅批评来自文学界最高权力机构和权威批评家，而且涉及的是立场和思想感情，提出的是“能不能为社会主义歌唱”的问题。艾青也承认他“前进的道路上存在着危机”[16]。批评者认为“危机”来自他对社会主义生活缺乏热情，“深入

生活不够”。从1950年到1957年，艾青出版了5部诗集，如作者后来所说，“大都是肤浅的颂歌”[17]。比较而言，《海岬上》(1957年)是这一时期值得重视的集子，特别是其中的《双尖山》、《下雪的日子》、《在智利的海岬上》等，似乎恢复了对诗性的敏感和处理上的细致，显示了对已相当模糊的艺术个性的寻找和重建所作的努力。不过，这种探索起步不久就很快受挫。在反右派运动中，他和那些在延安曾强调知识分子的精神个性和文学创造的特殊规律的“文抗”派[18]作家——丁玲、萧军、罗烽、白朗等，都成为反党集团成员和右派分子。

三　“九叶”诗人的命运

在40年代，由穆旦、郑敏、杜运燮、袁可嘉、辛笛、陈敬容、杭约赫、唐祈、唐湜等所构成的诗派，无疑是当时中国最富活力的诗歌群体。这些各有自己创作特色的青年诗人，围绕着《诗创造》、《中国新诗》等刊物而“集结”。他们面对的是新的社会现实和诗歌前景。他们既主张诗对于这一“严肃的时辰”的迫近，也强调诗的艺术的尊严。他们从中国古典诗歌传统吸取营养，更从20世纪西方“现代主义”中找到值得借鉴的艺术观念和表现方法。德语诗人里尔克、英美诗人T.S.艾略特、奥登等，是这些具有新锐势头的诗人所推崇和仿效的。在他们看来，中国新诗已不可能在新月派那种浪漫诗风上继续作出有效的开拓，需要有新的题材和技巧。他们探索着“现代主义”与中国现实的结合，并在诗的语言、技巧上进行了广泛的、令人耳目一新也令人讶异的试验。舍弃感伤、肤浅的陈词滥调，运用清晰、结实的“现代白话”，在词语的创造性组织中，来表达现代体验和现代意识，揭示现象下面的复杂和深刻。这些诗人，连同冯至等在这期间的努力，有可能形成中国新诗道路上的另一重要的转折点。

不过，在50年代，诗界并不认可他们“渴望能拥抱历史的生活，在伟大的历史光辉里奉献我们渺小的工作”的热情，也没有留给他们

“从自觉的沉思里发出恳切的祈祷，呼唤并响应时代的声音”的空间。[19]在诗是政治和阶级斗争工具的观念已占据重要地位的40年代后期，他们却绝对否定二者之间有任何从属的关系，认为现代人生与现代政治密切相关，作为人的深沉经验呈示的诗，自然也不可能摆脱政治生活的影响，但是诗有其独立的品格，诗的取材的单一政治化和写作主体狭隘的“阶级分析”视角，都是不可取的。这自然会被看作是在批评和抗衡革命文学路线。而他们创作的“现代主义”的倾向，更不可能为当代的文学规范所允许。因而，在进入50年代之后，虽然个别诗人也有不多的作品发表，但作为一个诗派，已不复存在。在当时出版的多种新文学史著作中，在有关“五四以来”的新诗的评述文章和新诗作品选本中，对这一诗派所采取的“策略”是不置一词，也不收他们的任何作品。他们被有意的忘却所掩埋。后来，穆旦因抗战期间参加中国远征军一事，在1958年成为“历史反革命”，失去写作权利(但翻译却被允许)；唐祈和唐湜则成为右派。在经过三十余年后的80年代，在一场广泛的“文学化石”的发掘运动中，他们重新被发现，并获得了“九叶派”的命名。[20]

四 “七月派”诗人的遭遇

1981年出版的诗集《白色花》，收入被称为“七月派”诗人的作品。他们是：阿垅、鲁藜、孙钿、彭燕郊、方然、冀汸、钟瑄、郑思、曾卓、杜谷、绿原、胡征、芦甸、徐放、牛汉、鲁煤、化铁、朱健、朱谷怀、罗洛。《白色花》[21]序中说，“即使这个流派得到公认，它也不能由这20位作者来代表；事实上，还有一些成就更大的诗人，虽然出于非艺术的原因，不便也不必邀请到这本诗集里来，他们当年的作品却更能代表这个流派早期的风貌”。这些没有指明的诗人，当指艾青、田间、邹荻帆等，也可能包括“七月派”的领导者胡风。由于胡风等的文艺思想在40年代后期起已受到有组织的批判，相应也形成了对这一诗

派的巨大压力。在进入 50 年代之后，这些诗人的创作已明显减少。有的作品，发表时就受到批评。最主要的例子是胡风在当时的创作：1949 年 11 月到 1950 年 1 月写成、有三千多行的“英雄史诗五部曲”。这部总题为《时间开始了》的长诗，分为《欢乐颂》、《光荣赞》、《青春颂》、《安魂曲》和另一部《欢乐颂》。胡风从中国近现代屈辱和斗争的历史上，来阐发新中国诞生的意义，包括对毛泽东的赞颂。不过，他对“历史”的叙述，对英烈、领袖的颂扬，并没有完全采用当时通用的“话语方式”，而个人体验和主观情绪的铺张加入，也使它与当时诗的写作规范产生距离。它出版不久，即在联系胡风“主观唯心主义”的文艺思想的角度上，受到批评。此时，鲁藜、绿原、牛汉等也写有不少诗作，但原有的风格已有所损失，而发表的机会也日见减少。

胡风一派的诗论，作为其文学理论的组成部分，在 50 年代初也受到批评。阿垅(陈亦门)的《人与诗》(1948)、《诗与现实》(1951)和《诗是什么》(1954)等论著，对于诗的见解，对于中国现代诗人所作的评论和依据的尺度，许多地方都可以辩驳商讨。但是，50 年代初对这些论著的批评，却被作为胡风文艺思想批判的组成部分。在此期间，阿垅的《论倾向性》、《略论正面人物和反面人物》[22]等文章，也受到严厉批评。在胡风一派的诗观中，最受到持续的责难的，是胡风 1948 年关于诗的一番言论。胡风认为，诗应是对于人民受难的控诉的声音，是对于人民前进的歌颂的声音，诗应在前进的人民里前进；不过，“在前进的人民里面前进，并不一定是走在前进的人民中间了以后才有诗”，“因为，历史是统一的，任谁的生活环境都是历史底一面，这一面连着另一面，那就任谁都有可能走进历史底深处。……哪里有人民，哪里就有历史。哪里有生活，哪里就有斗争，有生活有斗争的地方，就应该也能够有诗”。胡风接着又说，“人民在哪里？在你底周围。诗人底前进和人民底前进是彼此相成的。起点在哪里？在你底脚下。哪里有生活，哪里就有斗争，斗争总要从此时此地前进。”[23]在这里，胡风对抗了“题材决定论”，强调了诗人的“主观精

神”的质量在创作中的重要性。从当时的历史情境而论，这些言论，也是针对与工农“斗争生活”有更多关联的“解放区诗歌”在写作上的垄断地位的。正如在胡风一派成为“反革命集团”之后，有的批判文章所指出的：“在这个时期（指抗战期间——引者）前后，和这种诗风（指实践工农兵文艺路线的解放区诗风——引者）相对立的，又出现了以胡风、阿垅（S. M.）为代表的‘七月派’。胡风编辑了《七月诗丛》，很想在当时诗歌界独树一帜。他们对于解放区的诗歌，公开采取了攻击的态度。‘七月派’所主张的，就是他们所谓诗歌应该是诗人‘主观精神的燃烧’，而实际上只是他们个人主义的丑恶灵魂的燃烧，是对于革命仇恨的火焰的燃烧而已。”〔24〕

注　释

〔1〕《今天的诗——介绍何达的诗集〈我们开会〉》，《文讯》（上海）第 8 卷第 5 期。

〔2〕《五四纪念在北大》，《观察》1947 年第 12 期。

〔3〕《文艺报》第 1 卷第 12 期（1950 年 3 月），参加笔谈的有萧三、田间、冯至、马凡陀、邹荻帆、贾芝、林庚、彭燕郊、力扬等。在此前后，该刊还发表了卞之琳、田间、艾青、何其芳等谈诗的文章，也可以看作是笔谈的一部分。

〔4〕《新诗的“建行”问题》，《文艺报》第 1 卷第 12 期。

〔5〕《话说新诗》，《文艺报》第 2 卷第 4 期（1950 年 4 月）。

〔6〕《开讲英国诗想到的一些经验》，《文艺报》第 1 卷第 4 期（1949 年 11 月）。

〔7〕“轮廓”一文刊于《文艺学习》（北京）1955 年第 2 期。《中国新诗选》，中国青年出版社 1956 年初版。

〔8〕邵荃麟《门外谈诗》，《诗刊》1958 年第 4 期。

〔9〕袁水拍《〈诗选 1953.9—1955.12〉序言》。人民文学出版社 1956 年版。

〔10〕何其芳《关于写诗和读诗》（1953），《何其芳文集》第 4 卷第 450 页。人民文学出版社 1983 年版。

〔11〕《开拓新诗歌的路》，见《郭沫若谈创作》，黑龙江人民出版社 1982 年版。

〔12〕参见《冯至诗文选集·序》（人民文学出版社 1955 年版）、《西郊集·后记》（作家出版社 1958 年版）等文。

〔13〕《〈夜歌和白天的歌〉初版后记》,《何其芳文集》第2卷第254页。人民文学出版社1982年版。

〔14〕《关于田间的诗》,《光明日报》1956年7月1日。

〔15〕闻一多《艾青和田间》,《闻一多全集》第3册。开明书店(上海)1948年版。

〔16〕对艾青的批评,和艾青的检讨,见周扬在中国作协第二次理事扩大会议上的报告,和艾青在会议上的发言。《文艺报》1956年第5、6期合刊。

〔17〕《域外集·序》,花山文艺出版社1983年版。

〔18〕"文抗",指中华全国文艺界抗敌协会延安分会。丁玲担任这一组织的主要负责人。

〔19〕《中国新诗》(上海,1948)第1集代序《我们呼唤》。

〔20〕1981年,江苏人民出版社出版了这九位诗人的诗合集。他们为诗集起名《九叶集》。"九叶"便成为对这一存在于40年代的诗派的称谓。

〔21〕绿原、牛汉编,人民文学出版社出版,绿原作序。

〔22〕《论倾向性》,《文艺学习》(天津)1950年第1期;《略论正面人物与反面人物》(署名张怀瑞),《起点》(上海)1950年第2期。批评者认为前者宣扬唯心论的"艺术即政治",是"抵抗马列主义的关于文艺的党性的思想"(陈涌《论文艺与政治的关系——评阿垅的〈论倾向性〉》,1950年3月12日《人民日报》),对后者的指责则是歪曲马克思来推销自己的错误观点(史笃、蒋天佐《反对歪曲和伪造马列主义》,1950年3月19日《人民日报》)。

〔23〕胡风为北平各大学《诗联丛刊》创刊所写的《给为人民而歌的歌手们》。见《为了明天》,作家书屋1950年版。另见《胡风评论集》(下),人民文学出版社1985年版。

〔24〕荃麟《门外谈诗》、《诗刊》1958年第4期。

第五章　诗的几种体式

一　“写实”倾向和叙事诗潮流

“写实性”的、叙事倾向的诗，在“五四”新诗诞生时就受到重视和提倡。30年代的左联诗歌中，得到进一步的强调。后来，“写实”、叙事倾向，成为40年代“解放区诗歌”最为重要的潮流。事实上，“解放区诗歌”存在着不同的写作路向和不同的诗体样式。大致说来，活动于晋察冀的诗人，如某一阶段的田间，如陈辉、邵子南、魏巍、曼晴、方冰、远千里、蔡其矫等，主要接受新诗的自由体诗的影响，重视从诗人情感、心理的反应，来表现时代和革命。另一个分支，则是生活于陕北、太行山区的一些诗人，他们更多从民间文化中取得借鉴（以北方民歌为基础，吸收民间说唱艺术的成分），在取材上更重视以战争为背景的军队和农民生活的表现，叙事诗成为他们热衷的形式。前一分支显然受到轻忽，这些诗人在进入50年代之后，多数沉寂下来。有大量作品问世的田间，创作路向早已转移，而自由体抒情诗写作的蔡其矫，在很多情况下被目为“异端”。以民间形式写作叙事诗的诗人及其创作，则确立为当代诗歌写作的方向。经常列举的“经典”作品有《王贵与李香香》（李季），《赶车传》（田间），《圈套》、《漳河水》（阮章竞），《王九诉苦》、《死不着》（张志民）等。这是要求从知识分子的情感抒发转移到对“新的世界、新的人物”的表现，要求诗的“民族风格”所导致的结果。

在20世纪的中国，要求诗突破狭小的题材和境界，要求诗加强它的"写实性"，扩大与中国人生存状况的联系和关切，扩大诗人的"想像的同情"，与唯我主义、感伤主义和"自然流露"的观念和表现方式保持距离——这具有推动新诗发展的合理性。不过，左翼诗歌的这种"写实性"和"叙事性"的理解，侧重的是对诗的"社会功能"的考虑，在诗对社会现象、生活事实的处理上，强调的是对"客观生活"的真实反映。这一方面损害、抑制了诗人在把握世界、人生上的情感、意志、思考的加入，使诗逐渐演化为缺乏沉致心理内容的对生活现象的摹写。另一方面，则是诗、小说等文体之间特征的模糊。在50年代，把"作者深入生活和注意了现实的真实反映和人物形象的描绘"，看作是诗的进步的重要表现，并对诗的发展提出这样的"指导性"意见："典型形象，这是艺术反映现实生活和教育人民的特殊手段，诗歌也不例外。尽管诗歌的典型化方法有它的特殊性"，"在诗歌领域中不重视典型形象的创造问题，可能是由于对抒情诗的不正确的理解，以为'抒情'那就是抒情，这里和人物形象不相干。这是一种误会。"[1]

"写实"倾向在五六十年代的诗歌中，一方面表现为叙事诗异乎寻常的"兴盛"，另一方面则是大多数的抒情短诗，都有着人物、场景、事件的框架。叙事诗写作的"热潮"在40年代的"解放区"已经出现，五六十年代有了继续和发展。据粗略的统计，这个时期发表的长篇叙事诗有近百部。如李季的《菊花石》、《生活之歌》、《杨高传》(共3部)、《向昆仑》，阮章竞的《金色的海螺》、《白云鄂博交响诗》，田间的《长诗三首》、《英雄战歌》、《赶车传》(共7部)，李冰的《赵巧儿》、《刘胡兰》，臧克家的《李大钊》，郭小川的《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《一个和八个》、《严厉的爱》、《将军三部曲》，艾青的《黑鳗》、《藏枪记》，闻捷的《复仇的火焰》、《东风催动黄河浪》，乔林的《马兰花》，王致远的《胡桃坡》等。这近百部的长篇叙事诗的思想艺术价值虽说不可一概而论，但以诗的体式去承担小说、戏剧的体裁的"任务"，和不

从各文学样式的形态特征上去考虑艺术方法，这种情况，在当年就已有批评家提出质疑。比较起来，在整理少数民族民间诗歌基础上创作的叙事诗，具有较高的艺术水准。这包括徐嘉瑞、公刘、徐迟、鲁凝分别创作的同名长诗《望夫云》，白桦的《孔雀》，韦其麟的《百鸟衣》。高平写于50年代中期的叙事诗《紫丁香》、《大雪纷飞》，有着藏族的民间传说和民间诗歌作为题材、艺术上的依据，也表现了叙事诗创作的较高的水平。在50年代前期，对少数民族民间抒情诗和叙事诗的搜集、整理、出版，成为一个小的热潮。这有可能（事实上已经）成为当代诗歌创作艺术借鉴的重要构成。当时发表、出版的有影响的少数民族民间诗歌，有藏族等民族的抒情短诗，以及《嘎达梅林》（蒙古族）、《阿诗玛》（彝族）、《阿细的先基》（彝族）、《召树屯》（傣族）、《逃婚调》（傈僳族）等史诗和叙事诗。在1957年，《人民文学》选刊了藏族诗人仓央嘉措（第六世达赖喇嘛）的汉译情诗，也有助于拓展诗歌创作者的视境。

李季、闻捷、张志民等，是当代"写实"诗体的主要代表者。李季（1922—1980）是以延安文艺整风所确立的路线的成效卓著的实践者身份，进入当代诗坛的。在50年代，他被树立为"诗与劳动人民相结合的榜样"[2]。最初的两三年间，在继续以革命斗争为题材，写了若干长短不一的叙事诗（《报信姑娘》、《菊花石》等）之后，1952年冬，举家到甘肃玉门油矿"落户"，走上长达30年的，以石油工业、油矿劳动者为表现对象的创作道路。他并因此被（颇为奇特地）赞誉为"石油诗人"。有关这一题材，他出版了《玉门诗抄》（1955）、《致以石油工人的敬礼》（1956）等5部短诗集，和《生活之歌》（1956）、《杨高传》（1959—1960）、《向昆仑》（1964）等8部长叙事诗。在题材处理上，李季建立了一贯而单一的将战争和建设加以联结和转换的视角，作为他观察、体验的支点。在形式、语言探索上，他明白信天游等民歌形式与新的题材的矛盾，曾一度转到50年代流行的半格律体（或四行

体)。后来,在《杨高传》中,又尝试借鉴北方的鼓词等说唱形式。不过,他在当代的大量创作,始终未有能达到《王贵与李香香》的成绩的。

阮章竞(1914—　)、张志民(1926—1998)和李季一样,40年代的叙事诗创作,都以北方民歌作为艺术创造的基础。这和他们所处理的、与传统乡村习俗相关的斗争生活题材之间,能构成一种协调。然而,当50年代的诗歌潮流要求他们转到对经济建设的表现时,他们发现原先的艺术手段与新的题材的脱节。阮章竞也曾一段时间离开了民歌和口语,而以书面语的自由体诗(或“半自由体”)作为基本格式。但他们当初是作为“新诗与劳动人民结合”的探索者被肯定的,这种“转向”,会被认为是“倒退”,而这也不是他和李季原先选择的诗歌目标。当李季重又回到对民间诗歌和说唱艺术的吸取时,阮章竞在他写内蒙钢铁基地建设和生活变迁的诗里(《新塞外行》、《乌兰察布》等组诗),也企图从民歌和古代边塞诗中寻找境界和语言格式。但没有得到如《漳河水》那样的好评。张志民则仍坚持以民歌体式表现北方农村生活。《社里的人物》、《村风》等诗集,以农村口语,组织带有戏剧特征的生活细节,来构造农村田园图景。1963年出版的诗集《西行剪影》,则有对古代诗词的明显模仿。李季、阮章竞、张志民在当代的创作过程所提供的情况是,写作者在“主体创造性”受到极大限制,而民间诗歌的民俗和艺术形式的积累,又不能成为重要凭借的情况下所面临的重重矛盾。

闻捷(1923—1971)诗歌创作的艺术凭借,采取的是另一路径。在40年代后期的战争中,作为一名随军记者,他来到新疆,并在50年代最初的几年里,任驻疆的新华社记者。这个期间的生活和艺术经验的积累,极大地影响了他后来创作取材和艺术方法的构成。在一个可供选择的“资源”相当有限的诗歌环境中,他找到的虽说并不很宽厚,但也尚可供挖掘,而避免了李季、阮章竞在一段时间里的进退失据。这指的是他对生活在新疆的哈萨克、维吾尔、蒙古等民族的

生活风情、民间传说和诗歌的了解。与此同时,那些写作“生活牧歌”的苏联诗人,如伊萨柯夫斯基、苏尔科夫等,在对生活材料进行诗意的提炼和组织上,也给他以启示[3]。1955年,闻捷在《人民文学》上发表了五个组诗,其中,《吐鲁番情歌》、《博斯腾湖畔》、《果子沟山谣》,都与新疆少数民族生活有关。这些作品连同其他的一些诗作,在1956年结集为《天山牧歌》出版。它们用牧歌的笔调来处理“颂歌”主题,并发挥了闻捷长于“叙事”的艺术处理方法的才能。在《苹果树下》、《志愿》、《猎人》等短诗中,作者努力建立一个完整的、首尾呼应的结构,并在对“事件”、“细节”的单纯化的提炼中,来增加情感表达的空间。这些诗,“一发表就受到了大家的注意和喜爱。给人以新鲜感觉的景物和生活,柔和而又清新的抒情风格,很久在我们的诗歌里就不大出现的对青年男女们的爱情的描写,这些都是它们的特色”[4]。

在1958年的“大跃进运动”期间,闻捷和李季在甘肃投入了对政治运动、中心工作的配合,除写作通讯、报告外,也用诗来报道当地新闻,写作“报头诗”。50年代末,闻捷又回到他所熟悉的题材上来,开始创作已酝酿了七八年的叙事长诗《复仇的火焰》。长诗的第一、二部(《动荡的年代》和《叛乱的草原》)分别出版于1959和1962年。第三部《觉醒的人们》只在报刊上发表部分章节,由于“文革”的发生而没能完成。它所讲述的,是1950—1951年发生于新疆东部巴里坤草原的叛乱和平息的过程。有着庞大的艺术结构,追求雄伟恢宏的气势;在展开事件发生的社会背景的描绘上,在安排若干复杂交错的人物线索上,在重视人物性格的刻画上,有理由将它称为“诗体小说”[5]。而且,“这样广阔的背景,这样复杂的斗争,这样有色彩的人民生活的描绘,好像是新诗的历史上还不曾出现过的作品”[6]。但是,当时也存在着怀疑:“文学艺术在有了小说、戏剧、电影……等等独立样式的现代”,是否应以诗的样式去承担小说等叙事作品处理的材料?“不要忘记诗歌艺术有它的特长和局限性。”[7]

二　青年诗人的艺术道路

四五十年代之交的社会"转折"所展现的诗意色彩，吸引了一批青年进入诗的领域：青年诗人的大量涌现是当时的奇观。邵燕祥、李瑛、韩笑的第一部诗集《歌唱北京城》、《野战诗集》和《血泪的控诉》，均出版于 1951 年。公刘的《边地短歌》、张永枚的《新春》，出版于 1954 年，而白桦的《金沙江的怀念》，胡昭的《光荣的星云》，梁上泉的《喧闹的高原》，傅仇的《森林之歌》，雁翼的《大巴山的早晨》，顾工的《喜马拉雅山下》，严阵的《淮河边的姑娘》，孙静轩的《唱给浑河》，流沙河的《农村夜曲》……出版于 1955—1956 年间。这些作者，当时大多在军队服役。走向诗和走向革命，在他们的人生道路上，是同一事情的不同方面。"因为我是士兵，我才写诗；因为我写诗，我才被称为士兵"（公刘），"在我的信念里，战斗和创作是我最早的思想方式和行动方式"，"一个诗人的任务就是一个战士的任务"（李瑛）——这是发生于那个年代中的泛政治化的艺术观。青年作者一开始也必然面临着艺术"传统"、艺术经验的问题。在这方面，他们所获取的借鉴，主要来自"五四"以来的、以自由体诗为核心的新诗，以及在 50 年代仍有很大影响的外国浪漫主义诗歌。这种"艺术准备"，比起 40 年代的一些青年诗人来，存在着某种残缺的不足。这不仅关乎表现技巧，而且制约着体验的领域和方式。相对而言，50 年代初期随着西进的军队来到川西、云贵和康藏一带的作者，他们的创作有超过当时一般水准的表现。除了个人的条件外，与他们生活的环境不无关系：雨水和阳光都十分充沛的热带雨林，青苍的岩石上常年莹白的积雪，夜晚淡红色的月亮和燃烧的星星，马帮的风尘和山民的炊烟……以及那里的舞蹈、传说和歌唱。这些来到西南地域的青年作者，几乎都参加过对这里的古歌、民间史诗和民间抒情诗的搜集和整理，有的还据此进行"再创作"。所有这些，激发了他们的想像力，丰富了他们的表现手

法。虽说诗的“意旨”并无很大的不同，但自然景物和民族风情成为感情的背景或投影，加上民间诗歌丰富的比喻和表现方法，是避免现象的肤浅描述和政治概念演绎的有效途径。这些诗人，80年代有的研究者曾称之为“西南边疆诗群”。他们是公刘、白桦、顾工、高平、傅仇、周良沛等。

公刘（1927—　）是最早获得诗界较高的评价的。出生于江西南昌，1949年10月参加军队，来到云南。1955年，《人民文学》发表了他写边疆军人生活的三个组诗：《佧佤山组诗》、《西双版纳组诗》、《西盟的早晨》。这些作品，立即“受到读者的赞美”[8]，也获得诗人和批评家的赞赏：“公刘的诗——是长期生活在战士中间的，感染了我们部队的高贵素质的，通身都是健康的一种新的歌唱。”[9]这期间，他出版了《边地短歌》、（1954）、《神圣的岗位》（1955）、《黎明的城》（1956）和《在北方》（1957）四部诗集。细致的感觉，奇丽的想像，清新的语言风格，是他这个时期的特色。在同一时期的青年诗人中，他表现了更为突出的建立在情感想像基础上的艺术概括的能力，和重视诗的整体构思、重视抒情角度、表现方式探索的艺术趋向。在《在北方》等集子中，他尝试将南方的“梦幻和情思”，与北方的广袤、雄浑和“哲思”结合起来。这种写作，呈现为现象描述到“哲思升华”的结构。在一个十分重视观念表达的时代，这种创造，在当代很快演化为一种“诗体”模式，而被广泛运用。

邵燕祥（1933—　），浙江绍兴人。在北平读中学时，开始发表诗、散文、小说。1948年考入中法大学法文系。北平解放时，经华北大学短期学习，到新华广播电台（后来的中央人民广播电台）工作。新闻工作，使他有较多的机会接触到50年代重要的建设工程。在《到远方去》（1955）和《给同志们》（1956）这两个诗集中，邵燕祥以自由诗的较少拘束的抒情方式，来写沸腾的建设场景，写青春的献身热情。“远方”在他的许多诗中，是个“中心意象”。它不仅是具体的描述对象，而且是希望，是承担责任、建立功勋的象征。他的诗，从内在

情感上去把握青年建设者的自豪感和崇高感:几代人的建造现代化民族国家的渴望,以一种热烈、纯真、充满青春期梦幻的诗意出现。50 年代中期,邵燕祥的写作有了一些变化。在当时的“写真实”的文学思想潮流中,他觉得诗也应该有助于扫除“阻碍我们前进的旧社会的残余”,而写作了《贾桂香》这样的叙事诗和一些讽刺性作品。在《贾桂香》中,揭露一个农场青年女工,是怎样为流言诬陷、打击而走上绝路,而表现了作者对陈腐观念和官僚主义作风的批判。

李瑛(1926—　),河北丰润县人。中学时代开始写诗,曾与朋友一起出版有习作性质的诗合集《石城的青苗》(1944)。1945 年就读于北京大学中文系,并在《文学杂志》、《中国新诗》等刊物上发表诗作。早期的作品,表现的是作者关于“历史转折”的时期意识,诗中有真诚的对旧世界的诅咒和对新时代的希望。这虽是当时许多作品的共同主题,但李瑛的表达,运用了更多的现代诗的技巧。1949 年初,李瑛离开学校,作为新华通讯社军队总分社记者,随军南下。此后,他一直在军队中担任文化宣传方面的职务。自 1951 年出版第一个诗集《野战诗集》起到 90 年代,出版了《天安门上的红灯》、《花的原野》、《红柳集》、《献给火的年代》、《红花满山》、《枣林村集》、《北疆红似火》、《难忘的一九七六》、《我骄傲,我是一棵树》、《春的祝福》等三十多部诗集,和《李瑛诗选》、《李瑛抒情诗选》等选本。李瑛诗的题材,许多与军队的生活、情感有关。在当代,“士兵”在李瑛的诗中,不仅是一种职业,更是有关责任、献身精神和崇高品格的象征。李瑛创作受到重视,是在 60 年代、特别是“文革”期间。他的较为细致的艺术感受能力,以及对中外诗歌的较多了解,构成了一种“优势”,使对客观事象的写实性描绘,获得间隔和提升。对于自然界的色彩、声响、形态、气氛的感应,和由感觉所达到的对事物特征的层次区分,有助于他在表达社会政治主题时,具有较为丰富的感性内容,因而,一定程度增强了诗的“人性”成分。收入《红柳集》、《红花满山》等集中的一些短诗,显示了建立一种精致、单纯、和谐、而又意旨确定的风格

的努力。他运用浪漫化的意象和起承转合的结构方式，来诗化那种政治性的生活。这种艺术构成，曾对当代一个时期的诗歌创作产生广泛影响。

在1956—1957年的“百花时代”，一些青年诗人加入了探索艺术新路的潮流而受挫，失去写作资格。青年诗人的构成也发生了重要变化。到了60年代“文革”前夕的1963、1964年间，中国作协组织出版了一组青年诗人的选集，由臧克家、张光年、严辰等“老诗人”作序，被列入的有严阵、李瑛、梁上泉、张永枚、傅仇、雁翼，连同陆棨、张万舒等，是当时诗界所确认的青年诗人成就者。从总体上说，这些诗集虽然增加了技巧，增加了雕琢和修饰，但50年代初青年诗歌的真诚和生命活力，在当代政治规范中已受到重大的损害和破坏。

三 政治抒情诗

广义地说，50到70年代的大多数诗歌，都是“政治诗”：即题材上或视角上的政治化。不过，仍存在有着更确定诗体模式的、被称为“政治抒情诗”的诗体。这一概念的出现，大约在50年代末期或60年代初，但作为一种有独立形态的诗的体式，出现的时间要早得多。1950年石方禹的《和平的最强音》，1954年邵燕祥的《我爱我们的土地》，1955年郭小川以《致青年公民》为总题的共七首的组诗，1956年贺敬之的《放声歌唱》，是最初的一批有影响的作品。从艺术渊源上说，政治抒情诗写作的影响来自两个方面。一是中国新诗中有着浪漫派风格的诗风；准确地说，应是（如卞之琳所说的[10]）它们中的崇尚力、宏伟的一脉，如郭沫若等的作品。当然，更直接的承继是30年代的“左联”诗歌，和艾青（如《向太阳》）、田间（如《给战斗者》）和抗战期间大量出现的鼓动性作品。另一是从西方19世纪浪漫派诗人，尤其是苏联的革命诗人的诗歌遗产。在中国新诗酝酿和诞生时期就介绍到中国的“立意在反抗，旨归在动作”的“摩罗诗人”[11]，如拜伦、雪

莱、裴多菲、密茨凯维支等，他们对中国新诗某一部分的影响是持久的[12]。苏联革命诗人，特别是马雅可夫斯基，从处理现实政治，到艺术表现，都给当代政治抒情诗提供可直接仿效的基本方法。这位“无产阶级诗人”，在30年代以后的中国左翼诗界中就获得重要地位。进入50年代之后，更受到极高评价。中国当代诗人所着迷的，是他的创作的这一方面：“和自己的阶级在一切战线上一齐行动”，“直接参加到事变斗争中去”并“处于事变的中心”，“雄伟气魄”，“像炸弹、像火焰、像洪水、像钢铁般的力量和声音”。正是在上述的基本点上，他被中国当代诗人奉为“热爱的同志和导师”，他的诗被称为“插在路上的箭头和旗帜”。[13]

政治抒情诗中，“诗人”会以“阶级”（或“人民”）的代言者的身份出现，来表达对当代重要政治事件、社会思潮的评说和情感反应。这种评述和反应，一般来说不可能出现多种视角和声音，因为其精神上的“资源”，来自当时对现实历史所作的统一叙述。在诗体形态上，表现为强烈的情感宣泄和政论式的观念叙说的结合，即“实际上是抽象的思想，抽象的概念，但用了形象化的语言来表达”[14]，而“形象”也逐渐演化为“抽象”的、象征化“符号”的性质。政治抒情诗一般都是长诗，通常采用大量的排比句式对所要表现的观念和情绪进行渲染、铺陈。讲求节奏分明、声韵铿锵。经常使用马雅可夫斯基的“楼梯体”的组织方式，并不断融入中国古典诗歌的对偶、排比方法，以加强形式感。这种鼓动性的诗，大量出现在大规模的政治运动开展的时期，如50年代后期，如“文革”前夕和“文革”中。它的出现，还伴随着诗歌朗诵的热潮。[15]

当代许多诗人都写作过这种被称为“政治抒情诗”的作品，如李瑛、闻捷、严阵、张志民、韩笑等，而贺敬之和郭小川则被认为是这一“诗体”的主要写作者。贺敬之（1924—　）是歌剧《白毛女》的文学脚本的主要执笔人。40年代在“解放区”写的诗，后来结集为《并没有冬天》、《笑》和《朝阳花开》。五六十年代写的诗，有《回延安》、《放声

歌唱》、《桂林山水歌》、《十年颂歌》、《雷锋之歌》、《西去列车的窗口》等。它们大都收入《放歌集》[16]和《贺敬之诗选》中。郭小川(1919—1976)和贺敬之一样,在抗日战争爆发初期到延安参加革命。在"根据地"写的诗,接近当时晋察冀诗歌(陈辉、魏巍等)的自由体叙述风格。四五十年代之交,在中共的新闻和宣传部门任职,和陈笑雨、张铁夫等以"马铁丁"的笔名,写作大量的思想杂谈的评论文章。他的主要作品,有50年代的包括《向困难进军》、《投入火热的斗争》在内的组诗《致青年公民》、《致大海》、《山中》、《望星空》,和60年代的《林区三唱》(《祝酒歌》、《青松歌》、《大风雪歌》)、《甘蔗林—青纱帐》、《厦门风姿》、《昆仑行》等。另外,在50年代中期,还写了几部最能体现这期间他的思想探索成果的叙事诗:《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《严厉的爱》和《一个和八个》。这些诗,尤其是《一个和八个》(连同抒情诗《望星空》),在当时引起争议,有的且受到严厉批评。[17]

在80年代,贺敬之和郭小川常被诗评家并举。这是由于他们热衷于处理"重大题材",表现一种宏伟的抒情姿态,和在政治诗上表现方式的某些相似。但是,之间的差别也是显见的。在处理个人—群体、个体—历史、感性个体—历史本质之间的关系上,贺敬之从不(或极少)表现其间的裂痕、冲突。他不会承认这种裂痕、冲突的思想和审美的价值。在他的诗中,"抒情主体"已是充分"本质化"了的,有限生命的个体由于融入了整体,由于对"历史本质"的把握,而转化为有着充分自信的无限存在。在他的诗中,难以发现不协调的因素,和情绪、心理上的困惑、痛苦。而在郭小川那些值得重视的作品那里,个体实现"本质化"过程的矛盾,得到关注。"克服"精神上的"危机"和实现转化,当然也是他的那些重要作品(《深深的山谷》、《白雪的赞歌》、《一个和八个》和《望星空》)的主题。但是,由于在情感上对个体价值的依恋,对人的生活和情感的复杂性的尊重,诗中并不完全回避、且理解地表现了矛盾的具体情景,而具有了某种情感的丰富性,使人的心理矛盾、困惑,他经受的磨难、焦虑、欢欣、不安,获得审美上

的价值。但郭小川在50年代末受到批评之后，他的探索受阻，被迫(或自愿)地回到当时对文学(也是对社会生活)的规范轨道上来，而进入了靠近贺敬之的那种写作立场。60年代得到高度评价的诗，事实上却是越来越走上“形式化”的道路。

注　释

〔1〕 中国作协编选的《诗选1953.9—1955.12》的“序言”(袁水拍撰写)，人民文学出版社1956年版。

〔2〕 参见冯牧《一个违背事实的论断》(《诗刊》1960年第2期)、安旗《沿着和劳动人民结合的道路探索前进》(《文艺报》1960年第5期)等文。

〔3〕〔4〕 何其芳在《诗歌欣赏》中谈到闻捷的《吐鲁番情歌》时说，它“写的当然是我们的兄弟民族的生活，但在写法上却和外国有的诗人写青年男女们的爱情的短诗有些相似”。《何其芳文集》第5卷第464页。人民文学出版社1983年版。

〔5〕 徐迟《谈〈动荡的年代〉》，《人民日报》1959年7月21日。

〔6〕 何其芳《诗歌欣赏》，《何其芳文集》第5卷第468页。

〔7〕 安旗《读闻捷〈动荡的年代〉》，见《论叙事诗》，作家出版社1962年版。

〔8〕 臧克家《1956年诗选·序言》，人民文学出版社1957年版。

〔9〕 艾青《公刘的诗》，《文艺报》1955年第13期。

〔10〕 《开讲英国诗想到的一些经验》，《文艺报》第1卷第4期。

〔11〕 鲁迅《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷第197页，人民文学出版社1959年版。

〔12〕 以至有的倡导“纯正的趣味”和“广博的趣味”的诗论家，要青年诗人“最好少学些拜伦和雪莱，多学些莎士比亚和现代欧美诗”，因为“浪漫派如拜伦雪莱之流”，“他们的诗本未可厚非，他们最容易被青年人看成模范，可是也最不宜于做青年人的模范”。见朱光潜《给一位写新诗的青年朋友》，《朱光潜美学文学论文集》，湖南人民出版社1980年版。

〔13〕 全国文协(后来的中国作协)创作委员会和《文艺报》于1953年6月联合召开的座谈会上，袁水拍、邹荻帆、吕剑等的发言，及田间的《新时代的主人》(《文艺报》1953年第13期)、《海燕颂》(《文艺报》1956年第16期)。

从1957年到1961年,人民文学出版社陆续出版了五卷本的《马雅可夫斯基选集》,也可说明他在中国当代诗界的地位。

〔14〕 徐迟《郭小川的几首诗》,《诗与生活》,北京出版社1959年版。

〔15〕 1963年以后的两三年间,在北京等大城市出现朗诵诗的热潮。1963年这一年,北京在剧场的朗诵"演出"(不包括工厂、学校等自己举办的诗歌朗诵会)达40场,并产生了固定的"星期朗诵会"。朗诵者一般是知名的电影、话剧演员。

〔16〕 《放歌集》,人民文学出版社1961年初版。1972年再版时,收录作品有所调整增删,并对其中有的诗,作出符合当时政治情势的修改。

〔17〕 《一个和八个》未及正式发表,便在文学界领导层内部受到批判。《望星空》于1959年第11期《人民文学》刊出后,被认为是表现极端陈腐、极端虚无主义的感情,是"令人不能容忍"的"政治性的错误"(华夫《评郭小川的〈望星空〉》,《文艺报》1959年第23期)。对《白雪的赞歌》等作品,在1960年第1期《诗刊》的文章中,也受到严厉批评。

第六章　小说的题材和形态

一　小说家的分化

“现代”的小说作家，在进入50年代之后，其写作情况发生了许多变化。茅盾虽有过撰写长篇的计划，却可能意识到在这一文学环境中实现的困难，而终于没有试图去实现。沈从文的文学生涯遇到重大挫折，但后来也不是说就完全失去创作的“权利”。不过，考虑到自己的文学理想的难以改易，也不想作出折衷性的处理[1]，而离开了小说写作，专注于文物和古代服饰的研究。张恨水作为现代“通俗小说”（有时被批评家称为“旧小说”）的代表作家，他连同这种小说形态，在“十七年”中事实上已经“消亡”。在50年代，张恨水转而用小说形式改编中国戏曲和民间传说。张爱玲1952年离开大陆，去了香港，后移居美国。徐讦也在1949年后去了香港。他们仍继续有作品问世，但他们的写作，已不能纳入当时中国大陆的文学构成之中。钱钟书虽然更愿意在小说创作上施展他的才智，但“时代”留给他的选择，却只有文学研究的领域。废名（冯文炳）作为小说作家，也几被“忘却”。在50年代中期的文学“解冻”潮流中，受到“百花齐放”的浪漫情绪的感染，曾有过宏大的小说创作规划，准备写两部长篇小说，一部写中国几代知识分子经历的道路，另一部以个人的经历，“反映江西、湖北从大革命开始，经过抗日战争、解放战争、到解放后土改、农业合作化为止社会面貌的变化”。“百花齐放”既然很快夭折，计划

也就落空。不过,即使写作得以进行,他也不一定能找到解决已感觉到的难题的出路:“写作热情我是有的,但写起来也有困难。表现个人的思想感情变化还容易,也能表现得真实,但是是不是工农兵也喜欢看呢? 怎样达到普及的目的,是个问题。另外,我所掌握的语言,在汉语中是很美丽、很有效果的,但是,是不是适合表现生活,也是个问题。”[2] 在五六十年代,师陀等也不见有值得注意的作品问世。

另外一些小说家,开始了他们在取材、艺术方法、作品风格上的改造,以适应新的文学时代的需要。巴金在朝鲜战争期间,到前线生活了七个月,后来,出版了以此为题材的两个短篇小说集《英雄的故事》(1959)和《李大海》(1961)。“我多么想绘出他们的崇高的精神面貌,写尽我的尊敬和热爱的感情。然而我的愿望和努力到了我的秃笔下都变成这些无力的文字了”[3]——这一自我评价是符合实际情形的。写过《大林和小林》、《秃秃大王》等作品的张天翼,在 50 年代前期,主要从事儿童文学写作。《罗文应的故事》、《宝葫芦的秘密》等是当时很受少年欢迎的作品。不过,作为一个以精练的、喜剧式文字刻画社会各阶层人物的张天翼,却已不再存在。他也曾有撰写知识分子生活道路的长篇的计划,同样没有实现。

艾芜为“可以在作品中称心如意地为劳动人民讲话”而感到“空前未有的幸福”[4]。1952 年,他来到东北的鞍山钢铁厂“体验生活”,长篇小说《百炼成钢》和短篇集《夜归》,是他所取得的成果。《夜归》集中一些作品,如《雨》、《夜归》等,于细微之处来表现新生活中的情绪,显示了作者的灵动敏感的匠心。但从整体而论,连同长篇《百炼成钢》,都表明了在题材、艺术观念和方法“转向”后的挫折。对于艾芜,读者记忆最深的恐怕不是《山野》和《故乡》,而是 30 年代的《南行记》。1961 年,他重返云南故地,看到和 30 年前不同的生活景象,而写了《南行记续篇》。依然是抒情性的文笔,也还有边疆风情的渲染,而叙述者的“身份”已完全改变,作品的“主旨”,也被纳入“新旧生活对比”的简单的观念框架之中,在很大程度上失去对社会生活、对生

命的发现。

沙汀并没有像艾芜那样，重新寻找“生活基地”，改变写作的题材。他的作品（数量并不多的短篇）仍取材于四川农村生活，它们大部分收入《过渡》和《过渡集》这两个短篇集中。沙汀在《过渡》的后记中说，集子中的作品，“缺点和不足之处虽然不少，但是，同我过去的作品比较起来，却也显示出若干新的东西”[5]。“新的东西”之一，是对农村的“基层干部”和农村合作化运动中的积极分子的热情，他们成为作者的主要表现对象。不过，正如作品集的名称（“过渡”）所提示的，原来的风格和方法并未完全放弃，对农村的现状，对作为主人公的“先进人物”，在描述上尚保持朴素的写实风格，和从日常生活入手，以简练、冷静的叙述来自然地展开故事的方法。待到 1960 年发表《你追我赶》，便转而追求明朗热烈的基调，着力去塑造“具有共产主义风格”的新人形象。这一走向了浮泛和空疏的短篇，却为当时的批评界所赞赏，认为是作家对原来的有“局限”的风格的突破，而在创作道路上“跨进了一步”[6]。

丁玲、萧军、路翎等在 50 年代受挫，创作不能得到继续。对于赵树理、周立波、欧阳山、周而复、马烽等来说，他们在这一时期发表了许多重要作品。他们也遇到许多难题，不过，在性质上、程度上，与上面提到的作家不完全相同。

二　题材的分类和等级

在“当代”，小说题材（文学的其它样式，如诗、戏剧等也一样）的选取，具有特殊的重要性。“题材”[7]被认为是关系到对社会生活本质“反映”的“真实”程度，也关系到“文学方向”确立的重要因素。作家主要根据他的生活积累和体验，他的才能的性质，来决定写作题材的选择的这种理解，受到了质疑和否定。在左翼作家和文学理论家看来，选取何种生活现象作为创作的题材，关系到这种文学的“性

质”。延安文艺整风时，毛泽东在《讲话》中就提出革命文学在题材上必须转移到对“新的世界，新的人物”的表现。这一主张，在“当代”得到了贯彻（但在某些时候也受到怀疑和有限度的调整）。

第一次文代会上，周扬的报告把题材的转移（“新的主题、新的人物”的大量涌现），作为解放区文艺“是真正新的人民的文艺”的重要根据：“民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题，工农兵群众在作品中如在社会中一样取得了真正主人公的地位。知识分子一般地是作为整个人民解放事业中各方面的工作干部、作为与体力劳动者相结合的脑力劳动者被描写着。知识分子离开人民的斗争，沉溺于自己小圈子内的生活及个人情感的世界，这样的主题就显得渺小与没有意义了。”[8]这里，明确地规定了工农兵与知识分子在创作中的不同的形象地位，同时，也区分了“人民的斗争”、“生产劳动”与“小圈子内的生活及个人情感的世界”之间的不可混淆的区别。1949 年的 8 月到 11 月，上海《文汇报》开展了“可不可以写小资产阶级”的争论，也涉及了小说（以及戏剧等）的题材重点的问题。讨论中发表的、在 80 年代被认为观点比较全面稳妥且“带有结论性”[9]的何其芳的文章，指出“在这个新的时代，在为人民服务并首先为工农兵服务的文艺新方向之下，中国的一般文艺作品必然要逐渐改变为以写工农兵及其干部为主，而且那种企图着重反映这个伟大时代的主要斗争的史诗式的作品也必然要出现代表工农兵及其干部的人物，并以他们为主角或至少以他们为其中的一个重要方面的主角，而不可能只以小资产阶级的人物或其它非工农阶级的人物为主角。但是，这也并不等于在全部的文艺创作中就不可以有一些以小资产阶级的人物或其它非工农兵阶级的人物为主角的作品”[10]。这一充满各种限定、类乎绕口令式的叙述，反映在谈论这一问题时的审慎然而紧张的心理。此后，围绕题材所展开的争论，多年中持续不断。文学规范的维护者和质疑者，总是把小说等的题材问题作为关注的焦点。胡风受到批判的主要错误之一，就是批判者所概括的“反对写重要题

材，反对创造正面人物”。50 年代末讨论茹志鹃的小说创作，题材问题也是争论的重要方面。60 年代初的文学“调整”，题材的“多样化”又是被最先提出的。

在五六十年代，作家批评家对这一问题尽管有不同的看法，但是，他们对“题材”的理解，以及处理这一问题的角度、方法，却并无不同。第一，题材是被严格分类的。作为分类的尺度，有社会生活“空间”上的工业、农业、军队、学校等，有时间上的历史题材、现实生活题材等。这一分类，在实质上包含着“阶级”区分的类别背景，同时，也表现了以社会群体的政治生活(而非“个人日常生活”)作为题材区分的根本性依据。第二，不同的题材类别，被赋予不同的价值等级；即指认它们之间的优劣、主次、高低。类别的严格区分，与等级上的清楚排列，是紧密关连的。因此，又出现了“主要题材”(或“重大题材”)、“次要题材”(或“非重大题材”)的概念。在小说题材中，工农兵的生活，优于知识分子或“非劳动人民”的生活；“重大”性质的斗争(一般指当代的政治运动、“中心工作”)，优于“家务事、儿女情”等“私人”生活；现实的、当前迫切的政治任务，优于已经逝去的历史情景；现代的由中共所领导的革命运动，优于“历史”的其它事实和活动；而对于行动、斗争的表现，也优于“个人”的情感和内在心理的刻画。

五六十年代的小说创作，多数是恪守着题材的分类边界的。在批评上，从第一次文代会开始，也有了按照社会生活领域(如工厂、矿山、农村、军营)和当时开展的政治运动、中心事件(如“抗美援朝”、农业合作化、“大跃进”)，来分别“检阅”小说创作的成绩和问题的做法。在这种情况下，出现了这一时期特有的题材分类概念，如革命历史题材、农村题材、工业题材、知识分子题材、军事题材等。这些概念有其特定含义，它强调的是这些领域的社会政治活动。因而，“革命历史题材”并不能等同于“历史题材”或“历史小说”，而“农村题材”，其含义也与“五四”新文学以来的“乡土小说”、“乡村小说”，有了不容混同的区别。

如果依循上述的类型尺度来观察这一时期的小说创作，那么，题材分布的区域，主要集中在“革命历史题材”和“农村题材”等方面。这既指作品的数量，也指达到的艺术水平。这种分布状况的形成，一方面是因它们的“重要性”：它们是受到提倡的类别。另一方面则与作家的经验和文学“传统”有关。新文学已提供了描述农村生活的许多经验；当代作家的许多人与农村又有密切的联系；一批参加革命的知识分子在战争结束后，热衷于写出他们的有关“革命”的“记忆”；……有的题材领域，文学界的决策者虽也很重视并极力提倡，如所谓“工业题材”，却并未产生预期的成果。

当代小说题材的分类与等级确定的“规则”，对于这一时期的小说创作的整体状况和小说的形态，具有影响、制约的作用：也就是说，表现对象的选择与对对象的“观点”，具有小说“结构”上的后果。

三 小说体裁的状况

在小说体裁上，这一时期趋向于关注它的“两极”，即短篇小说和长篇小说。中篇则可能被看作是一种不稳定的体裁，不管在理论上还是在创作上，都没有受到重视。小说批评界十分重视短篇的“边界”，因此，短篇小说的“中篇化”，是常被批评界提醒注意的现象。从1949年到1965年，这期间发表的中篇小说，大约有四百余部。较为知名的有《铁木前传》(孙犁)、《在和平的日子里》(杜鹏程)、《来访者》(方纪)、《水滴石穿》(康濯)、《归家》(刘澍德)等不多的几部。

对长篇和短篇的重视，各有其“功能”上的根据。对于长篇，把握生活素材的规模和容量，是受到重视的一个主要因素。对许多怀有“反映这个伟大时代”、写作“史诗式”作品的情结的作家来说，长篇小说是实现这种勃勃雄心的合适的形式。至于短篇小说，当代对它的重视，则是认为它能迅速、敏捷地反映生活。而对现实反应的快捷，对社会政治配合的及时，正是这个时期要求文学应具有的品格。自

然，从 50 年代开始，文学刊物的大量增加，对短篇创作在当代的发展，也起到推动的作用。[11] 因此，在五六十年代，在分述文学创作取得的成绩和存在的问题时，短篇小说常作为分类项目之一。这个时期，还有了“短篇小说作家”的概念，说明存在着专事这一样式写作的作家；而这在此前（三四十年代）和此后（80 年代），都没有出现这一概念被广泛使用的情况。被称为短篇小说作家的有赵树理、李准、马烽、王汶石、峻青、王愿坚、茹志鹃、林斤澜、唐克新、陆文夫等，尽管他们中有的也写过中、长篇。

对长篇小说虽然很重视，但长篇的形态学上的特征，多少是被看作不言自明的，因此，并没有引发许多对长篇艺术形态的研究。短篇小说则不同，从 50 年代初开始，对这一样式的特征和创作问题的讨论就持续不断。茅盾、赵树理、魏金枝、艾芜、沙汀、蹇先艾、骆宾基、侯金镜、周立波、孙犁、欧阳山、李准、杜鹏程等，都发表过有关这一论题的意见。有的文学刊物，也组织对于短篇的专门讨论会、学习会。中国作协还召开过以短篇小说为专题的会议，如 1962 年大连的“农村题材短篇小说创作座谈会”；当然，这次会议的焦点并不在短篇形态的探讨上。1957 年《文艺报》组织的短篇小说笔谈是讨论中重要的一次。对于这一体裁的特质，即对它的结构形态做出界定，是讨论者最关心的问题。茅盾认为应从典型意义的生活片断、即截取“横断面”来看待短篇的特征。魏金枝提出“大纽结”与“小纽结”的用以区分中长篇和短篇的概念。侯金镜则主要从人物性格着眼，认为短篇是剪裁和表现性格的横断面和与此相适应的生活横断面等等。这些互相辩难的意见，其实包含着更多的相似点。他们或从对生活现象的处理，或从作品中矛盾的性质和展开的程度，或从人物性格的构成等不同方面，来强调短篇小说的“以小见大”、“以部分暗示全体”的特点。对于中国当代作家来说，表现生活的“整体”和“本质”，是文学所要达到的目标。以敏捷、迅速反映生活见长的短篇小说，并不因此失去对社会生活“整体”和历史“本质”揭示的可能，只不过它以另外的

方法来实现:它是“可以证明地层结构的悬崖峭壁,可以泄露春意的梅萼柳芽,可以暗示秋讯的最先飘落的梧桐一叶,可以说明太古生活的北京人的一颗臼齿……”[12]当然,当代对于短篇的讨论,可能还包含着另外的意味。一些更多地标举19世纪以来西方现实主义小说艺术经验的作家(如茅盾、魏金枝等),试图以这种经验,来推动中国小说观念和技巧的“现代化”。他们的“严格”的短篇概念的提出,实际上是想扭转40年代以来,延安文学在小说艺术上更偏重于对“民间传统”的汲取,对通俗化和故事性的重视的趋向。[13]对短篇的这种讨论,推动了50年代后期到60年代初,短篇艺术重视剪裁构思的潮流,而出现越来越多的那种写“横断面”的“严格意义”的短篇。不过,在“文革”前夕,在一种政治意识形态的背景下,“宣讲”式和故事性、通俗性的方面又得到强调。

在50年代初期,长篇小说创作显得较为沉寂。《铜墙铁壁》(柳青)、《风云初记》(孙犁)、《保卫延安》(杜鹏程)等,是比较重要的几部。稍后,特别是50年代后期到60年代初,长篇出版的数量大为增加,且出现了一批体现这一时期小说创作水准的作品。因此,这个阶段,常被当时和后来的批评家称为长篇小说的“丰收”(或“高潮”)期。赵树理的《三里湾》出版于1955年,其后有高云览的《小城春秋》(1956),曲波的《林海雪原》(1957),李六如的《六十年的变迁》(第1卷1957,第2卷1961),梁斌的《红旗谱》(1957),周立波的《山乡巨变》(上篇1958,下篇1960),杨沫的《青春之歌》(1958),冯德英的《苦菜花》(1958),周而复的《上海的早晨》(第1部1958,第2部1962),吴强的《红日》(1958),李英儒的《野火春风斗古城》(1958),冯志的《敌后武工队》(1958),刘流的《烈火金钢》(1958),欧阳山的《三家巷》(1959),草明的《乘风破浪》(1959),柳青的《创业史》(第1部,1960),罗广斌、杨益言的《红岩》(1961),欧阳山的《苦斗》(1962),姚雪垠的《李自成》(第1卷,1963),浩然的《艳阳天》(第1部1964,第2、3部1966)等。[14]

相对而言，在题材的处理上，当代长篇小说侧重于表现“历史”，表现“逝去的日子”，而短篇则更多关注“现实”，关注行进中的情境和事态。当代政治、经济生活的状况，社会意识的变动，文学思潮的起伏等，在短篇中留下更清晰的印痕。但受制于社会政治和艺术风尚的拘囿，比较长篇，它在思想艺术上受到的损害也更严重。不过，在五六十年代的范围和程度都很有限的艺术革新中，短篇有时倒是表现了更多的探索的锐气。

四　形态的单一化趋向

“五四”以来，中国现代小说出现多种艺术形态。不同的小说形态的名称，有的来自作家的“宣言”，有的是各时期不同批评家和文学史家的归纳。因而，它们之间不可能有类型学分类尺度上的一致性。但诸如问题小说，乡土小说，社会分析小说，新感觉派小说，京派小说，通俗小说，都市小说等等，对于考察现代小说的状貌，仍是有效的依据。在强调文学方向和作品基调、风格的统一性的当代，小说形态走向单一化，是不可避免的。单一化的趋向，是相对于“五四”以来的小说状况而言的。

在 40 年代后期，对言情、侠义等主要类型的现代通俗小说的批判，使“通俗小说”在当代失去其存在的合法性。它们被称为“带着浓厚的封建愚民主义气味的旧小说”和“无聊文人所写的神怪剑侠的作品”[15]。与此相联系，“都市市民日常生活”的表现和“小市民的趣味”，也都被作为需要清理和批判的对象提出。这样，言情、武侠和以都市市民生活作为主要表现对象，并主要为市民阶层所阅读的小说，在这期间，也失去它的生长的根基。讽刺、幽默的小说，此时也不能有继续的推进。体现对“最积极”的生活现象（如英雄人物、先进事迹）的正面评价的小说，处于最值得肯定的位置上，而揭露、批判性质，或幽默、嘲讽的小说，其价值、地位则受到怀疑。它们是否可以成

为小说的一种重要形态，一直含糊不清。因而，60年代初出现《在软席卧车上》（欧阳山）这样的“讽刺小说”，因其久违而在开始受到欢迎，但最终还是得到被批评、否定的待遇。

从30年代开始，强调写矛盾斗争、塑造典型人物的小说理论，影响越来越大。这种安排设计对立的人物冲突的小说，被称为“戏剧化”小说。这种小说理论，在40年代受到一些作家（如废名、周作人、沈从文等）的质疑，提出要“事实都恢复原状”，“保存原料意味”，写“不像小说的小说”。50年代以后，写英雄典型、写生活中的矛盾冲突、设计有波澜起伏的情节线索的小说的主张，取得绝对统治地位，成为衡量作品价值的主要尺度，留给“诗化”、“散文化”小说的发展空间已很窄小；即使有这样的作品出现，也难以获得较高的评价（如孙犁的一些小说）。受到怀疑、拒绝的小说形态，还有侧重表现心理活动、尤其是复杂心理矛盾的那种作品。心理状态，尤其是苦闷、彷徨等曲折的心理内容，个人矛盾着的心理世界，是不健康的。对它们的描写，“既未能反映出主要矛盾和主要斗争，而且又往往不能完全按照客观的真实而加以表现”，在艺术形式上也“支离破碎，朦胧滞涩”，是一种创作的“错误倾向”。路翎的小说，以及林斤澜1963年侧重表现心理、意识“流动”的短篇（《志气》、《惭愧》），都受到根据上述理由所做的批评。但是，那种冷静的、“观照式”的“写实”风格，也不能得到同情和认可。在作品“风格”上，奔放、宏伟是最必须提倡的。沙汀式的那种叙事方式，被批评为缺乏理想、“沉闷艰涩”。1958年，有评论家曾以短篇《山那面人家》（周立波）为例，称赞它的“色彩的明远，调子的悠徐”，说“我们既赞成奔放、雄伟、刚健、热烈，也赞成淳朴、厚实、清新、隽永”[16]。这种不加区分主次的“赞成”很快受到非难：倡导“明远”、“悠徐”的风格，和我们的“时代精神”有甚么联系呢？提倡的“首先应该是‘奔放、雄伟、刚健、热烈’”。

形态、风格的单一化状况，也会引起忧虑，有的时候也试图克服这一弊病。1959到1961年，有茅盾、欧阳文彬、侯金镜、魏金枝、细

言(王西彦)、洁泯等参加的关于茹志鹃小说的讨论[17],便是这一努力的一部分。人们对这位女作家的创作特点的概括,在视角、方法上既相当一致,对特点的描述,其实也颇为接近。批评家归纳茹志鹃的小说"特色"的依据,建立在对小说题材、形态的这样的分类的基础上:人物形象上,有高大的、叱咤风云的英雄,与普通、平凡的"小人物";表现的生活形态上,有尖锐复杂的矛盾过程,与平凡的日常生活事件;风格上,有浓烈、高亢、雄伟,与柔和、雅致、清新。批评家大致认为,茹志鹃的小说特色属于后者。分歧在于对这种特色的评价上。在讨论中,有的批评家试图取消写英雄与写"小人物",写"社会主要矛盾"与不正面表现这种矛盾,高亢浓烈与色调轻柔之间的高下、轻重的等级,取消"主花"与"次花"、"提倡"与"允许"的界限,[18]——但是,这有着动摇文学方向的嫌疑,自然不可能成功。[19]

注　释

〔1〕 参见《从文家书——从文兆和书信选》,上海远东出版社 1996 年版。

〔2〕 《迎接大放大鸣的春天——访长春的几位作家》,《文艺报》1957 年第 11 期。

〔3〕 《李大海·后记》,作家出版社 1961 年版。

〔4〕 《夜归·后记》,作家出版社 1958 年版。

〔5〕 《过渡·后记》,作家出版社 1959 年版。

〔6〕 阎纲《跨进了一步》,《文艺报》1960 年第 21 期。

〔7〕 关于"题材"的概念,通常有两种不同的理解:一、作家"选取他充分熟悉、透彻理解、他认为有价值、有意义的东西,作为自己加工提炼的对象,这就是题材";二、"指的可以作为材料的社会生活、社会现象的某些方面"。在"当代"说到题材,主要是后一种理解。此注的引文,见 1961 年第 3 期《文艺报》专论《题材问题》。

〔8〕 周扬《新的人民的文艺》,见《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店 1950 年版。

〔9〕 朱寨主编《中国当代文学思潮史》第 43 页。人民文学出版社 1987 年版。

〔10〕《一个文艺创作问题的争论》,《文艺报》第1卷第4期。《何其芳文集》第4卷第183页,人民文学出版社1983年版。

〔11〕50年代和60年代前期,除中国作协主办的文学刊物外,各省、市、自治区都出版有文学期刊,有的省市还不止一种。从数量上说,比三四十年代有很大发展。这些刊物每期一般几十个页码(只有1957年创刊的《收获》有较大篇幅可以刊登长篇小说),适宜于容纳诗、短篇小说、散文等体裁。

〔12〕这次讨论的文章,刊发于《文艺报》1957年第4、5、6、26、27、28等期上。其中重要的有茅盾《杂谈短篇小说》,端木蕻良《"短"和"深"》,魏金枝《大纽结和小纽结》、《剪裁和描写》、《两种趋势》等。另外,蹇先艾的《我也来谈谈短篇小说》(《红岩》1957年8期),马铁丁《提倡写短篇》,巴人《有关短篇创作的几个问题》(《人民文学》1959年3期),荃麟《谈短篇小说》(《解放军文艺》1959年6期),侯金镜《短篇小说琐谈》(《文艺报》1961年8期)等,也都是讨论短篇特征的一些重要文章。

〔13〕孙楷第在《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》(《文艺报》4卷3期,1951年5月)中说:"明朝人用说白念诵形式用宣讲口气作的短篇小说,在五四新文学运动时代,已经被人摈弃,以为这种小说不足道,要向西洋人学习。现在的文艺理论,是尊重民族形式,是批判地接受文学遗产。因而对明末短篇小说的看法,也和五四时代不同,认为这也是民族形式,这也是可供批判地接受的遗产之一。这种看法是进步的。"孙楷第的这种观点,在50年代初是主流观点。这种"将自己化身为艺人,面向大众说话",写出有完整故事的短篇,已出现了赵树理等的小说范例。但茅盾等显然并不认为这应该是当代短篇的最好的趋向。

〔14〕这些长篇作品,有一部分开始曾在刊物上发表。这里标示的年份,是指单行本初版的时间。

〔15〕茅盾《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店1950年版。

〔16〕唐弢《风格一例》,《人民文学》1959年第7期。

〔17〕这些评论文章,刊于1959年的《上海文学》和1960—1961年的《文艺报》。

〔18〕见细言《有关茹志鹃作品的几个问题——在一个座谈会上的发言》,《文

艺报》1961 年第 7 期。

〔19〕　洁泯在《有没有区别?》(《文艺报》1961 年第 12 期)一文中说,“我们不能因为反对把英雄人物和普通人物对立起来的观点和对英雄人物概念的狭隘理解,而走向另一个极端”,“无论如何不能得出这样的论断:写普通人物的一些光辉的品质就等于创造了英雄人物的高大形象”;“区别这一点是很重要的。否则,可能会导致忽略时代要求于我们的创造光芒四射的英雄人物的任务”。



第七章 农村小说

一 农村小说的当代形态

在五六十年代，以农村生活为题材的创作，无论是作家人数，还是作品数量，在小说创作中都居首位。这种情况，既是“五四”以来新文学的小说“传统”的延续，更与当时文学界对表现农村生活的重要性的强调有关。不过，与以前的包括被称为“乡土小说”在内的农村小说相比，这个时期的农村小说的面貌，发生了许多变化。茅盾谈到40年代“国统区”作家的创作时说，“题材取自农民生活的，则常常仅止于描写生活的表面，未能深入核心，只从静态中去考察，回忆中去想像，而没有从现实斗争中去看农民”[1]。这一“检讨”性的概括，实际上指出了五六十年代农村小说艺术形态的两个发展趋势。一是对表现“现实斗争”的强调，即要求作家关注那些显示“中国社会”面貌“深刻的变化”的斗争，而这通常上指的是当时开展的政治运动。这种转变在“解放区”的小说中已经开始，当代农村小说承续了这一取材趋向。在农村进行的政治运动和中心事件，如农业合作化、“大跃进”、“人民公社”运动、农村的“两条道路斗争”等，成为表现的重心。乡村的日常生活，社会风习，人伦关系等，则在很大程度上退出作家的视野，或仅被作为对“现实斗争”的补充和印证。二是为了达到描写上的“深入核心”，作家在立场、观点、情感上，要与自己的表现对象（农民）相一致。这个问题，周扬1946年评论赵树理小说时就已提

出:他“没有站在斗争之外,而是站在斗争之中,站在斗争的一方面,农民的方面,他是他们中的一个。他没有以旁观者的态度,或高高在上的态度来观察描写农民”,“因为农民是主体,所以在描写人物,叙述事件的时候,是以农民直接的感觉,印象和判断为基础的。”[2]不是在对象之上(“高高在上”)或之外(“旁观者”),而是以农民自身的感觉、观点作为描述的基础——这不仅是在确认某一作家的特征,而是在指出应普遍依循的方向。作家和表现对象(农民)在视点、情感、反应上的“同一”的这种设计,是“创作上的群众观点”,据此,“人民大众的立场和现实主义的方法才能真正结合起来”。当然,即使是赵树理,感觉、观点与表现对象的“农民”的“同一”,也不过是一种假想。这种要求,其目的是推动作家迅速进入有关农村的叙述的“规范”。而它在艺术效果上,则既限制了取材的范围,也“窄化”了作家体验、描述的“视点”。当代农村小说的艺术经验,更直接来自“解放区”作家如赵树理、丁玲、周立波、康濯等在40年代的创作,而与“乡土小说”,与沈从文、吴组缃、沙汀、骆宾基等的小说,显然有意识地保持着距离。当然,有着不同的生活体验和艺术经验的作家,对这种要求的反应不会完全相同,因而,在趋同之中,也能看到差别与变异。

以农村生活作为主要取材范围的作家有赵树理、周立波、柳青、沙汀、骆宾基、马烽、康濯、秦兆阳、李准、王汶石、孙谦、西戎、李束为、刘澍德、管桦、陈残云、浩然、谢璞、段荃法、王杏元等。在当代的农村小说中,存在着两个有影响、艺术倾向却有所不同的创作“群体”:一是赵树理等山西作家,另一是柳青、王汶石等陕西作家。比较起来,柳青等更坚定地实行表现“新的人物,新的世界”的决心,更重视农村中的先进人物的创造,更富于浪漫的理想的色彩,具有更大的概括“时代精神”和“历史本质”的雄心。如果从另一角度来观察,那么,柳青也许更像是乡村的“外来者”,虽然他与所描写的土地和生活于其上的劳动者,已建立了密切的关联。而赵树理则更像“本地人”,虽然他也获得一种超越性的眼界和地位。他们的小说在关注、支持农村

的变革和“现代化”进程，关注“新人”的出现和伦理关系的调整和重建时，柳青等更为重视的是新的价值观的灌输，而赵树理等则更倾向于在农村的“传统”中发掘那些有生命力的素质。就小说而言，柳青等所借鉴的，是西方和我国新文学中“现实主义小说”的传统，而赵树理更推重的是话本、说书等“宣讲”、“说话”的“本土资源”。由于艺术观和方法上的这些差异，随着当代不同阶段政治和文学风向的变化，对他们的创作的接受和评价，也大致呈现为此起彼伏的状况。

农村小说除了山西、陕西这两个“群体”之外，较重要的还有周立波、李准、浩然等。李准（1928— ）在五六十年代的创作，表现了根据在农村开展的运动和实施的政策来选取题材和确立主题的写作策略。他的第一篇小说《不能走那条路》，就是在这一意义上受到批评家的赞扬[3]。主要作品还有《李双双小传》、《耕云记》，以及出版于80年代的长篇《黄河东流去》等。周立波（1908—1979），湖南益阳人。30年代参加左联，并开始著译。抗战期间到延安后，任鲁艺教员。1948年完成的表现东北土地改革运动的长篇《暴风骤雨》，因与《太阳照在桑干河上》、《白毛女》一起，在50年代初为苏联授予“斯大林文艺奖”，而享有甚高声誉。1951年到北京石景山钢铁厂“深入生活”，出版《铁水奔流》(1954)。这部写解放军对钢铁厂的“接管”，和恢复生产的过程的长篇，当时虽受到赞扬，事实上却相当乏味。1955年起，周立波回到他的家乡湖南定居，创作又转到他所熟悉的农村生活上来。长篇小说《山乡巨变》及其“续篇”，分别出版于1958和1960年。和当时表现农业合作化运动的大部分作品一样，《山乡巨变》的主旨也为了证明农村的个体小生产者必须走集体化道路。小说人物“设置”，也无甚大的不同：有苦干而无私的农村基层干部（邓秀梅，李月辉），有坚定走集体化道路的积极分子（刘雨生，盛淑君），有在“两条道路”之间摇摆的落后农民（外号“亭面糊”的盛佑亭——这是写得最为生动的“喜剧人物”），也有进行破坏的暗藏的阶级敌人（如龚子元）。不过，小说也有它的某些独特处理。对于这一规格化

的主题，作家有时更乐意于通过特定地域的乡村日常生活来展开。另外，对于体现在农民身上的“道路”的分歧、冲突，似乎持理解而宽厚的态度。因而，有一种略带幽默、风趣的叙述语调，也能在生活美感的价值上，来表现乡村的人情风俗、自然风光。有批评家认为，从《暴风骤雨》到《山乡巨变》，在艺术风格上是从侧近于“阳刚”，到偏向于“阴柔”的变化。[4]对于中国古典小说的取法，与他对南方口语的改造，使小说具有地域色彩和个人风格。这一艺术取向，在他50年代末到60年代初写的散文化的短篇（收入《禾场上》、《卜春秀》等集子）中，有更为充分的展现。

二　赵树理和山西作家

对于赵树理等的创作，是否可以看作一个小说流派，人们的观点并不一致。不过，在50年代，文学界确有催成山西小说作家形成创作流派的努力。1956年7月，周扬到了山西，明确提出有意识地发展有特色的文学流派。当年10月，山西的文学刊物《火花》创刊，对赵树理等的创作经验的总结是该刊的经常性主题。1958年5月，《文艺报》和《火花》在山西召开座谈会总结山西作家的创作特色。不久，《文艺报》还以“山西文艺特辑”的专栏[5]，介绍、高度评价山西作家的创作成绩。建立“流派”的努力，由于种种原因后来没有继续得到强调，但他们的创作仍形成了某些有迹可寻的共同性。这包括：一、地域的特征。赵树理、马烽等长期生活、工作在山西，作品也多取材于晋西北、太行山和太岳山盆地及汾水流域。山西乡村的民情风俗参与了他们小说素质的构成。二、写作与农村“实际工作”的关系。小说的艺术自足性受到怀疑；“不作旁观者”的文学主张，不仅是叙事意义上，而且更是小说“社会功能”上的。赵树理的“问题小说”的观念，他们关于写小说是为了“劝人”，能“产生指导现实的意义”[6]的预期，是写作的出发点和落脚点。三、按照生活的“本来面貌”来写。

但又认为,"本来面貌",是以一个有先进思想的农民的眼睛的所见、所闻、所感。四、重视故事叙述的完整和语言的通俗,以便能让识字不多的乡村读者接受。关于这个"流派",评论界使用的称谓有"山西作家群"、"山西派"、"《火花》派"、"山药蛋派"等。

这个"流派"的作家,除赵树理外,还有马烽、西戎、李束为、孙谦、胡正等。马烽(1922—),山西孝义县人。小学没有毕业时,参加了八路军。战争期间,从事晋绥边区报纸、出版社编辑工作。1945年,与西戎合著长篇章回体小说《吕梁英雄传》。50年代初到北京工作一段时间后,1956年回到山西。马烽五六十年代的创作,除《我们村里的年轻人》等电影文学剧本,和在刊物上连载的传记文学《刘胡兰传》外,大都是短篇小说。主要作品有《结婚》、《饲养员赵大叔》、《三年早知道》、《太阳刚刚出山》、《我的第一个上级》、《老社员》等。西戎(1922—)抗日战争期间在晋绥边区工作时开始小说创作。50年代初,在四川任《川西日报》、《四川文艺》编委、主编。1954年回到山西。出版有短篇小说集《姑娘的秘密》、《丰产记》,后一个集子的作品(《灯芯绒》、《赖大嫂》、《丰产记》等),写于1961年以后,风格转而向朴实趋近。其中,《赖大嫂》用揶揄的笔调,写一个"无利不早起"的自私、爱撒泼的农村妇女,在生活中的处处碰壁和受到的教育。在60年代,这个短篇既为倡导"现实主义深化"的批评家援引来阐述其论点,也为后来批判"现实主义深化"和"写'中间人物'论"所重点抨击的"标本"。[7]

赵树理(1906—1970),山西沁水县人。40年代,以《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》等作品,在"解放区"和"国统区"的左翼文学界,获得很高声誉。50年代以后的主要作品有:短篇小说《登记》、《求雨》、《金字》(根据记忆重写)、《"锻炼锻炼"》、《老定额》、《套不住的手》、《杨老太爷》、《张来兴》、《互作鉴定》、《卖烟叶》,长篇《三里湾》,电影故事《表明态度》,长篇评书《灵泉洞》(上部)、特写(或传记)《实干家潘永福》。另外,还写有鼓词《石不烂赶车》,小调

《王家坡》，泽州秧歌《开渠》，上党梆子《十里店》和改编的上党梆子《三关排宴》。他的有些作品，被改编为各种文艺样式。如《登记》便以《罗汉钱》的名字，分别改编为秦腔、豫剧、粤剧、评剧、沪剧等剧种演出。赵树理的这些小说，大多仍取材于晋东南他的家乡。他与这个地区的人、事仍保持着密切而持久的联系，因而，故事和人物也依然具有来自“生活底层”的那种淳朴、诚实的特色。他继续着打通“新文学”与“农村读者”的隔阂的试验。[8] 在小说观念上，也坚持小说写作与农村“实际工作”同一的理解。不过，后来他似乎不再特别坚持把小说当作农村工作指南的那种看法，而更突出了从传统戏曲等相承的“教诲”的功能观。“俗话说，‘说书唱戏是劝人哩！’这话是对的。我们写小说和说书唱戏一样（说评书就是讲小说），都是劝人的。”写小说便是要动摇那些习以为常、但不合理的“旧的文化、制度、风俗、习惯给人们头脑中造成的旧影响”[9]。因而，在《登记》、《三里湾》、《“锻炼锻炼”》等作品中，虽说农村开展的“运动”仍构成它们的骨架，但他在日常生活中所展开的关于社会风习、伦理的变革在农民心理、家庭关系、公私关系上留下的波痕和冲突，是留给读者印象最深的部分。

比起 40 年代来，赵树理这个时期的小说，确是“迟缓了，拘束了，严密了，慎重了”，“多少失去了当年青春泼辣的力量”[10]。这是因为他离“当年”的“青春”渐远。如果从作家所处的环境而言，那么，在战争年代，政治意识形态对写作的规范，仍存在着较大的“空间”，来有限度地容纳作家的创造，容纳他的感性的、民俗文化的艺术想像；而赵树理那时对农村传统习俗和观念所期望的更新，也与革命政治在农村所推动的变革，有许多重合之处。到了 50 年代，不仅文学写作的规范更加严密，而且激进的经济、社会变革进程对农村传统生活的全面冲击，使“社会发展”与“传统”的冲突，引发作家尖锐的内心忧虑。他的那种建立在对民俗、民间文化的体认基础上的艺术想像，受到抑制而不能得到充分施展。正是忧虑于当代激进的经济、政治变

革对农村传统生活和道德的过度破坏，对建立在劳动之上的传统美德的维护和发掘，成为后期创作的主题。与《小二黑结婚》、《传家宝》、《登记》、《三里湾》等表现“小字辈”挣脱老一辈的障碍而走向新生活不同，在《套不住的手》、《互作鉴定》、《实干家潘永福》中，老一辈农民身上的品格，被叙述为年轻一代最重要的精神传统。赵树理五六十年代的小说艺术，总体面貌与以前并无重大变化。然而，如评论者所说，这些“渊源于宋人话本及后来的拟话本”的作品，由于作者对某一形式的“越来越执著”，导致“故事行进缓慢”，有“铺摊琐碎”、“刻而不深的感觉”[11]。

三　赵树理的“评价史”

对赵树理小说和他的文学观的评价，一直是众说纷纭，有的看法且相距甚远。即使是左翼文学界之中，评价也并不一律，且时有变化。在40年代，最早、而且系统地对赵树理的小说给予很高评价的，是周扬发表于1946年的《论赵树理的创作》[12]。在这篇文章里，赵树理被誉为“一位在成名之前已经相当成熟了的作家，一位具有新颖独创的大众风格的人民艺术家”；《李有才板话》是“非常真实地，非常生动地描写农民斗争的作品，简直可以说是一个杰作”；赵树理的小说是“毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利”。作为这种评价的延伸，次年8月，在晋冀鲁豫边区文艺座谈会上，与会者“同意提出赵树理方向”，将之“作为我们的旗帜”[13]。在此前后，“解放区”的出版社，编印了多种赵树理创作的评论集[14]，收入周扬、茅盾、郭沫若、邵荃麟、林默涵、荒煤、力群、冯牧等的文章。第一次文代会前后出版的两套大型丛书中，赵树理被做了颇为特殊的处理。他的创作理所当然地入选展示“解放区”文学实绩的《中国人民文艺丛书》中，但他又和郭沫若、茅盾、巴金等一起，作为“1942年以前就已有重要作品出世的作家”，而在《新文学选集》（茅盾主编）中设有他的专辑。事实

上，赵的成名作《小二黑结婚》出版于 1943 年。这种安排，反映了将之"经典化"的急迫。到了 1956 年的中国作协第二次理事扩大会议上，在周扬的报告中，赵树理与郭沫若、茅盾、巴金、老舍、曹禺一并被称为"语言艺术大师"。

不过，进入 50 年代以后，文学界对于赵树理的评价也有些犹豫不定。在继续把他作为一种"榜样"来推崇的同时，他的小说的"缺点"也在不断发现。这种发现，是"根据社会主义现实主义的创作原则来进行分析研究"的结果。因而，批评家提出了赵树理"善于表现落后的一面，不善于表现前进的一面"的问题，并暗示他对创造新的英雄形象还缺乏自觉的意识。[15] 长篇《三里湾》发表后，在受到肯定的同时，"典型化"程度不够的问题被着重地提了出来：对于农村的"无比复杂和尖锐的两条路线斗争"的展示，"并没有达到应有的深度"；作者对于农民的革命性的力量"看得比较少"，"没有能够把这个方面充分地真实地表现出来"，而对于农村的斗争，农民内部和他们内心的矛盾，也不是表现得很严重，很尖锐，矛盾解决得都比较容易。[16] 在 50 年代后期，这种评价上的犹豫和矛盾，再一次突出。1959 年，《文艺报》就"如何反映人民内部矛盾"为题，组织了对《"锻炼锻炼"》的讨论。虽然刊发了认为这个短篇是"歪曲了我国社会主义农村的现实"、"诬蔑农村劳动妇女和社干部"的否定性的文章，但编辑部却是支持赵树理的，它以王西彦对赵树理"按照生活实际去刻画有个性的活人"的肯定的文章[17]，作为结论性意见。《文艺报》的这种辩护性的讨论，可以看作是为了抵御当时激进文学思潮。不过，就在这个时候，因为赵树理对 1957 年以后中共的农村政策提出全面的质疑，而在"反右倾机会主义"的运动中受到"内部"批判。而在这个期间，文学界在农村题材小说中，作为"方向性"加以凸出的，是李准、王汶石和柳青的更"典型"、更富"理想性"的作品。

到了 1962 年，在政治、经济的"浪漫主义"的退潮中，文学界也有了"现实主义深化"的提出。这时，赵树理的"价值"又被"现实主义深

化"的提倡者所发掘和重新阐释。在大连召开的农村题材短篇小说创作座谈会上，茅盾、邵荃麟等认为，"前几年"对赵树理的创作估计不足，"评价低了，这次要给以翻案"；"因为他写了长期性、艰苦性"，"这是现实主义的胜利"。这些观点，在随后康濯的文章中得到阐发："赵树理在我们老一辈的作家群里，应该说是近二十年来最杰出也最扎实的一位短篇大师。但批评界对他这几年的成就却使人感到有点评价不足似的，……事实上他的作品在我们文学中应该说是现实主义最为牢固，深厚的生活基础真如铁打的一般"，"赵树理的魅力，至少在我所接触到的农村里面，实在是首屈一指，当代其它作家都难于匹敌"[18]。既然赵树理是最能体现"现实主义深化"的作家，那么，"文革"前夕对这种理论的批判，赵树理又必定首当其冲。文学界对赵的评价发生了大转变："近几年来，赵树理同志的作品，没有能够用饱满的革命热情描画出革命农民的精神面貌"，大连会议"不但没有正确指出"他的"这个缺点"，"反而把这种缺点当做应当提倡的创作方向加以鼓吹"[19]。此后"文革"中对赵的激烈攻击，从"文学观"的角度而言，并没有超越这一批评的范畴。

四 柳青的《创业史》

柳青（1916—1978），陕西吴堡县人，1938 年到延安后开始小说创作。在写作《创业史》之前，出版有长篇《种谷记》（1947）和《铜墙铁壁》（1951）。50 年代，柳青较长时间生活在陕西长安县的皇甫村，参与了当地农业合作化的过程。这期间，除了不多的散文特写（收入《皇甫村三年》）和中篇《狠透铁》等以外，都在为拟议中的宏篇巨构《创业史》作准备。《创业史》原计划写四部。1959 年第一部在刊物上连载，次年出版单行本。"文革"发生，使写作计划中断。"文革"结束后，改定了第二部上卷和下卷的前四章，但整个计划终于未能完成。

《创业史》的故事发生在陕西渭河平原的下堡乡的蛤蟆滩。第一部写互助合作“带头人”梁生宝领导的互助组的巩固和发展，第二部则写到试办农业合作社。对于这部小说的主旨，作者作过这样的说明：“这部小说要向读者回答的是：中国农村为什么会发生社会主义革命和这次革命是怎样进行的。回答要通过一个村庄的各个阶级人物在合作化运动中的行动、思想和心理的变化过程表现出来。这个主题思想和这个题材范围的统一，构成了这部小说的具体内容。”[20]作家对农民的历史境遇和心理情感的熟悉，弥补了这种观念“论证式”的构思和展开方式可能出现的弊端，但反过来，这种写作方式还是极大地限制了作者生活体验敞开的程度。小说第一部出版后，在文学界获得极高的评价。一年多的时间里，报刊赞扬的评介文章有五十余篇。肯定集中在两个方面。一是“反映农村广阔生活的深刻程度”。若干评论文章指出，作家的杰出之处，是敏锐地揭示还不为许多人所注意的“生活潜流”，揭示潜在的、还未充分暴露的农村各阶层的心理动向和阶级冲突，并向历史深处延伸，挖掘了矛盾的、现实的、历史的根源。小说通过活跃借贷、买稻种和分稻种、进山割竹子、新法栽稻等事件，组织起了错综的各条矛盾线索。这些矛盾着的力量最终构成两个“阵线”：一边是坚决走“共同富裕”道路的梁生宝、高增福等贫雇农，另一边则是土改时弯下了腰，现在又想重振威势的富农姚士杰，从土改时惊惶状态中恢复过来的富裕中农郭世富，和开始走个人“发家”道路的村长郭振山。而处于这两条“阵线”之间的，是像梁三老汉这样的徘徊、摇摆的农民。作家表现了不同心理动向的各阶层农民之间的复杂关系。“广阔”和“深刻”，这是当时对“史诗性”的“现实主义小说”的最高尺度。当然，柳青在小说中有关农村阶级关系的这种“深刻”阐析，根据的是50年代人们已耳熟能详的政策文件；作家的创造是把对农民生活和心理的体验和艺术想像，纳入这一框架之中。《创业史》高度评价的另一依据，是创造了一组达到“相当艺术水平”的人物。而特别受到注意的，则是梁生宝这一“新人”的

“光辉形象”。把这一人物的创造,看作是《创业史》成就的最主要的标志,是当时批评界的相当一致的认识。有的批评家把梁生宝与阿Q放在一起比较,来谈论中国现代历史和文学的变化和发展。这种讨论方式,包含了“艺术典型”等级的价值估断。[21]《创业史》运用了夹叙夹议的叙述方式。在人物语言方面,采用经过提炼的口语,而叙述语言则是充分书面化的。这构成了一种对比。叙述语调与人物语言的距离,有助于实现叙述者对故事的介入,显示叙述者“全知”的“权威姿态”:直接揭示人物的情感、心理、动机,“观察”、“监视”人物的思想、心理、行为与“历史规律”的切合、悖逆的程度,对人物、事件作出解说和评论;虽然这种评论常用诙谐和幽默的方式进行。在小说的艺术形态上,柳青似乎并不追求像赵树理那样的“大众化”和“民族形式”,也不追求故事性和行动性。但这并没有妨碍它获得批评界的赏识。从这个侧面,也可以发现五六十年代文学与延安文学之间的复杂关系。

对于《创业史》(第一部),在60年代曾发生争论。1960年,邵荃麟在《文艺报》编辑部的一次会议说:“《创业史》中梁三老汉比梁生宝写得好,概括了中国几千年来个体农民的精神负担。但很少人去分析梁三老汉这个人物,因此,对这部作品分析不够深”;“我觉得梁生宝不是最成功的,作为典型人物,在很多作品中都可以找到。梁三老汉是不是典型人物呢?我看是很高的典型人物。”[22]在此前后,严家炎撰写的评论《创业史》的文章,[23]也表达了相近的观点。他不同意《创业史》的最大成就在于塑造了梁生宝这个“崭新的青年农民英雄形象”的“流行的说法”,认为在反映“农民走上社会主义道路”这个“伟大事件的深度和完整性上”,《创业史》的成就,“最突出地表现在梁三老汉形象的塑造上”。他的根据是两个不同的方面:一是形象的“丰满”、“厚实”,即美学的标准;另一则是在“两条道路斗争”中处于观望、动摇的“中间状态”农民的表现,在揭示社会生活面貌的“深度和广度”上的意义,即题材的价值问题。与此相关,严家炎指出,梁生

宝在当代农村小说“新英雄人物”塑造中，虽然是“水平线以上”的，但其成功程度，并不像大家所推崇的那样。他提出这一形象在塑造上的“三多三不足”的缺陷（他后来补充说，“三多三不足”有的并不是缺点）：写理念活动多，性格刻画不足；外围烘托多，放在冲突中表现不足；抒情议论多，客观描绘不足。在争论中，严家炎又进一步指出梁生宝形象的过分理想化的问题。这些观点，受到包括作家在内的大多数批评家的反对[24]。在《提出几个问题来讨论》一文中，柳青激动地说，报刊上的评论文章，对于他所不能同意的看法，他根本不打算说话，但对严家炎的观点，“却无论如何不能沉默”，因为其中“提出了一些重大的原则问题”；“我如果对这些重大的问题也保持沉默，那就是对革命文学事业不严肃的表现。”[25]论争双方在文学创作要揭示社会生活的“本质”，要“深刻”表现农村的斗争等要求上，并无分歧。分歧的是对艺术形象所作的美学评价，以及题材价值的不同认识。就后者而言，邵荃麟、严家炎等事实上是强调有着“几千年来个体农民的精神负担”的人物形象与表现“历史真实”的联系。在这点上，邵荃麟等在某种程度上回到原先的论敌胡风的立场。在美学评价上，严家炎等以“传统”的现实主义小说的艺术“成规”（客观描绘，性格刻画，形象的丰满、完整）来质疑柳青的创作，而柳青在反驳中，却提出一种更具“直接性”的美学标准。他对《创业史》为什么要安排这样的矛盾冲突，冲突为什么要采取这样的形式，人物为什么具有这样的思想性格，有这样的“气质”、心理、行动等等，都根据现实政治理论和政策规定，给予确定的、条分缕析的说明。

注　释

〔1〕　茅盾《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

〔2〕　周扬《论赵树理的创作》。

〔3〕　这一短篇，写分得土地后的“翻身农民”面临的“两极分化”，宣扬农业集体

化道路是惟一正确的道路。发表于1953年11月20日《河南日报》,《人民日报》等全国各地报刊纷纷转载。

〔4〕 黄秋耘《〈山乡巨变〉琐谈》,《文艺报》1961年第2期。

〔5〕 《文艺报》1958年第11期。

〔6〕 赵树理《也算经验》,1949年6月26日《人民日报》。

〔7〕 参见邵荃麟《在大连"农村题材短篇小说创作座谈会"上的讲话》(《邵荃麟评论集》上册,人民文学出版社1981年),《文艺报》编辑部《关于"写中间人物"的材料》(《文艺报》1964年8、9期合刊),紫兮《"写中间人物"的一个标本》(《文艺报》1964年11、12期合刊)等。

〔8〕〔9〕 赵树理把他1963年出版的小说集定名《下乡集》(作家出版社),说它是专为"农村的读者同志们"印的。但对"农村读者"的概念,他没有做进一步的说明。另外,他不像过去那么自信,而有些疑惑地说,"尽管我主观上是为你们写的东西,实际上能发到农村多少份、你们哪些地方的人们愿意读、读过以后觉得怎么样,我就知道得不多了"(《随〈下乡集〉寄给农村读者》)。

〔10〕〔11〕 孙犁《谈赵树理》,1979年1月4日《天津日报》。

〔12〕 1946年8月26日《解放日报》(延安)。

〔13〕 陈荒煤《向赵树理方向迈进》,1947年8月10日《人民日报》。

〔14〕 如冀鲁豫书店1947年7月初版的《论赵树理的创作》,华北新华书店1947年9月编辑印行的《论赵树理的创作》,华北新华书店1949年5月初版、中南新华书店1950年4月重印的《论赵树理的创作》,苏南1949年6月初版的《论赵树理创作》等。

〔15〕 竹可羽《评〈邪不压正〉和〈传家宝〉》(1950年1月15日《人民日报》)、《再谈谈〈关于《邪不压正》〉》(2月25日《人民日报》)。

〔16〕 参见俞林《〈三里湾〉读后》(《人民文学》1955年第7期),周扬《建设社会主义文学的任务》,《文艺报》1956年第5、6期合刊。

〔17〕 《〈锻炼锻炼〉和反映人民内部矛盾》,《文艺报》1959年第10期。

〔18〕 康濯《试论近年间的短篇小说》,《文学评论》1962年第5期。

〔19〕 《文艺报》编辑部《关于"写中间人物"的材料》,《文艺报》1964年第8、9期合刊。

〔20〕 柳青《提出几个问题来讨论》,《延河》(西安)1963年第8期。

〔21〕 姚文元《从阿Q到梁生宝——从文学作品中的人物看中国农民的历史道路》,《上海文学》1961年第1期。

〔22〕 《关于"写中间人物"的材料》,《文艺报》1964年第8、9期合刊。

〔23〕 《〈创业史〉第一部的突出成就》(《北京大学学报》1961年第3期),《谈〈创业史〉中梁三老汉的形象》(《文学评论》1961年第6期),《关于梁生宝形象》(《文学评论》1963年第3期)、《梁生宝形象和新英雄人物创造问题》(《文学评论》1964年第4期)。

〔24〕 批评严家炎观点的文章,除柳青的外,主要有艾克恩《英雄人物的力量》(《上海文学》1963年第1期)、冯健男《再谈梁生宝》(《上海文学》1963年第9期)、蔡葵、卜林扉《这样的批评符合实际吗?——与〈关于梁生宝形象〉一文商榷》(《延河》1963年第10期)、吴中杰、高云《关于新人物形象的典型化》(《上海文学》1963年第10期)、朱寨《从对梁三老汉的评价看'写中间人物'主张的实质》(《文学评论》1964年第2期)、姚文元《使社会主义蜕化变质的理论——提倡写"中间人物"的反动实质》(1964年12月14日《解放日报》(上海)。

〔25〕 《延河》(西安)1963年第8期。

第八章　对历史的叙述

一　革命历史小说

从题材的角度看,"革命历史"题材在这一时期的小说创作中,占有很大的分量和极重要的位置。因而,50年代开始,就有"革命历史题材"小说的概念出现。1960年,茅盾在中国作协第三次理事会(扩大)会议的报告使用"革命历史题材"这一概念时,不仅指《红旗谱》、《青春之歌》这类作品,而且也包括写辛亥革命前后社会生活的《六十年的变迁》(李六如)、《大波》(李劼人)。不过,在50至70年代,说到现代中国的"历史",指的大致是"革命历史";而"革命",在大多数情况下是指中共领导的革命斗争。鉴于这种情形,80年代有的研究者提出了"革命历史小说"的概念,指出这一"文学史"命名所指称的作品,是"在既定的意识形态的规限内,讲述既定的历史题材,以达成既定的意识形态目的"[1]。它主要讲述"革命"的起源的故事,讲述革命在经历了曲折的过程之后,如何最终走向胜利。

革命历史小说的主要作品,长篇有《铜墙铁壁》(柳青,1951)、《风云初记》(孙犁,1951—1963)、《保卫延安》(杜鹏程,1954)、《铁道游击队》(知侠,1954)、《小城春秋》(高云览,1956)、《红日》(吴强,1957)、《林海雪原》(曲波,1957)、《红旗谱》(梁斌,1957)、《青春之歌》(杨沫,1958)、《战斗的青春》(雪克,1958)、《野火春风斗古城》(李英儒,1958)、《烈火金钢》(刘流,1958)、《敌后武工队》(冯志,1958)、《苦菜

花》(冯德英,1958)、《三家巷》(欧阳山,1959)、《红岩》(罗广斌、杨益言,1961)等。短篇小说方面,孙犁、茹志鹃、刘真、峻青、王愿坚、萧平等,发表了不少属于这一类型的小说,如《山地回忆》(孙犁)、《百合花》(茹志鹃)、《黎明的河边》(峻青)、《党费》(王愿坚)、《三月雪》(萧平)、《万妞》(菡子)等。这一类型小说的作者,大都是他们所讲述的事件、情境的"亲历者"。这是由于,一方面,能够使用文字的"亲历者"自然极愿意回顾这段光荣的"历史";另一方面,这一写作不仅是作者个体经验的表达,还是对于"革命"的"经典化"进程的参与。因而,这种讲述,将会在"真实性"上受到严格的指摘;这就不是任谁都有"资格"和"条件"涉足这一题材领域。关于"革命历史"题材写作的文学史上的和现实政治上的意义,当时的批评家曾指出:对于这些斗争,"在反动统治时期的国民党统治区域,几乎是不可能被反映到文学作品中间来的。现在我们却需要去补足文学史上这段空白,使我们人民能够历史地去认识革命过程和当前现实的联系,从那些可歌可泣的斗争的感召中获得对社会主义建设的更大信心和热情"[2]。以对历史"本质"的规范化叙述,为新的社会的真理性作出证明,以具象的方式,推动对历史的既定叙述的合法化,也为处于社会转折期中的民众,提供生活准则和思想依据——是这些小说的主要目的。自然,这期间的文学创作,并不限于小说,散文、戏剧、诗等体裁,也加入了对于这一讲述既定"历史"的相当壮观的行列。[3]

由于作家生活经验和艺术想像的差别,也由于所采用的叙述方式的不同,革命历史小说的形态也有所不同。一些作家,在长篇小说中追求对于历史的"史诗性"把握。另一些作家,则加入一些"传奇"因素,而接近现代"通俗小说"的模式。个别作家更愿凸显他的现实处境下的情绪,以之作为对往事回忆的触发点。这些略有不同的处理,使革命历史小说比起同期的其他小说创作来,呈现了略有变化的、多样的状貌。

二 “史诗性”的追求

“史诗性”，是当代不少写作长篇小说的作家的追求，也是批评家用来评价一些长篇所达到的思想艺术高度的重要标尺。这种创作追求，来源于当代小说作家那种充当“社会历史家”，再现社会事变的整体过程，把握“时代精神”的欲望（其实，不仅长篇，一些叙事诗和戏剧作品，也表现了相似的趋向）。中国现代小说的这种“宏大叙事”的艺术趋向，在30年代就已存在。茅盾就是具有“大规模地描写中国社会现象”、“反映出这个时期中国革命的整个面貌”的自觉意识的作家。这种艺术目标后来得到继续。这种艺术追求及具体的艺术经验，则更多来自19世纪俄、法等国的现实主义小说，和20世纪苏联表现革命运动和战争的长篇。到了50年代，作家的“时代”意识更加强烈，反映“伟大的时代”，写出“史诗”性质的作品，成为最有抱负的作家的崇高责任。这在表现“现实生活”的创作中也得到体现，如柳青的《创业史》，但最主要的“实现”，是在“革命历史题材”的创作中。“史诗性”在当代的长篇小说中，主要表现为揭示“历史本质”的目标，在结构上的宏阔时空跨度与规模，重大历史事实对艺术虚构的加入，以及英雄形象的创造和英雄主义的基调。长篇《保卫延安》、《红日》、《红旗谱》、《红岩》，以“一代风流”为总题的《三家巷》、《苦斗》等，都显示了作家的这种创作追求。

在革命历史小说的长篇中，最早出现的是有关革命胜利，即40年代后期战争的描述。杜鹏程[4]的《保卫延安》，是当代最早被评论家从“史诗”的角度评价的长篇。1954年初版本出版后，冯雪峰称它是“够得上称为它所描写的这一次具有伟大历史意义的有名的英雄战争的一部史诗的。或者，从更高的要求说，从这部作品还可以加工的意义上说，也总可以是这样的英雄史诗的一部初稿”[5]。《保卫延安》取材于1947年3月到9月的陕北延安战事——胡宗南指挥的国

民党军队对延安的进攻，毛泽东、彭德怀主动放弃延安和延安的收复。其中，青化砭、蟠龙镇、沙家店等战役，是描述的重点。初版本之后，作者作了较大修改，于1956年和1958年出版第二、第三版。以对“战争全局”的把握来关照具体的、局部性的战事和人物的活动，是作品的总体构思。小说以单一的意识形态视角，和持续的紧张节奏，来着力塑造周大勇、李诚、王老虎等无所畏惧的英雄形象，并为英雄们布置了苦战、退却、流血死亡的“检验”战斗意志的逆境，使小说自始至终保持英雄主义的高昂情绪。在虚构性艺术文本中，将有影响的历史人物（在这里是高级将领彭德怀）作为艺术形象加以正面表现，这在中国现代小说中并不多见，因而受到评论界的注意。但是，在当代艺术虚构和“生活真实”经常不被区分的情况下（电影《武训传》的批判，已清楚地表明了这一美学逻辑），这种“创造性”同时也就包含着可能的“危险”。1959年，在彭德怀成为“右倾机会主义分子”而被贬谪之后，这部写有彭德怀的小说也就陷入长期不得摆脱的困境之中。[6]

吴强[7]的《红日》也把真实的战争历史（40年代内战初期山东的涟水、莱芜、孟良崮战役）与艺术虚构加以结合。故事的展开方式和人物活动的具体描写，立足于对“正义之师”的力量源泉的揭示，和回答胜利获取的根据——这也是大多数革命历史小说所要表达的主旨。在表现40年代内战的小说中，评论界一般认为，比起《保卫延安》来，它在思想艺术上取得重大进展。主要理由是，对战争生活所涉及的方面，有比较开阔的展现：不仅指写到军队中的军、师、团以至普通士兵的各个方面，而且也指把军队和百姓、前线和后方、指战员的战争行为与日常生活加以连结的“横向拓展”的艺术构思，而表现了对社会生活的整体把握的意向。二是人物创造上，作家意识到人物性格“丰富性”的重要，而在维护（或不损害）性格的“阶级特征”的前提下，加强了思想情感、心理活动的刻画，并在同一类型的人物间，赋予将之区别的对比性特征，如坚毅、严格与开朗、幽默感等。在坚

持“正面人物”与“反面人物”的对立结构的基础上，小说对“反面形象”(张灵甫等)也避免漫画化刻划，在对其反动、虚伪等“本质”的描写中，不回避表现其才干、谋略。这一切，是为了“惊顽惩恶”，为了更突出“反动人物的丑恶面目”所作的设计[8]。

在革命历史小说中，梁斌[9]的《红旗谱》和欧阳山的《三家巷》(及《苦斗》等)，是对于革命“起源”的叙述。革命起源，是革命历史小说的“既定”主题之一。在一些小说中，它通过对革命的参加者(主要是工农民众)投身革命的生活、心理动机的表现来实现，而在《红旗谱》等小说中，则直接描述二三十年代在乡村和城市革命运动最早的孕育、开展的情形。据梁斌的回忆，为着写作《红旗谱》，他有过长时间的准备[10]。在作家看来，“史诗性”地概括中国农民在“民主主义革命时期”的生活和命运，需要安排相当宏阔的生活画面，和长卷式的结构。因而，小说被构思为多卷本。第一部《红旗谱》(1958)写 30 年代初在河北保定一带农村开展的“反割头税”斗争，和保定二师的学潮。第二部《播火记》(1963)主要写发生于 1932 年的高蠡暴动。第三部《烽烟图》(1983)则写抗日战争烽烟初起的斗争情况。朱老忠、严志和两家几代人的生活遭遇，是各部的主线，而这一时间发生的“重大事件”，按时间顺序组织为各卷的中心情节。和《创业史》一样，《红旗谱》开头也有独立成章的“楔子”(《创业史》是“题叙”)，讲述主人公或其先辈曾经的奋斗：老一辈农民朱老巩和严老祥大闹柳林镇，赤膊上阵，拿铡刀拼命，朱老明对簿公堂，和地主打官司，但“都注定要失败”。这为“正文”提供了铺垫和对比：他们的后代在“接触了党，党教导他们要团结群众，走群众路线的道路”之后，斗争终于“取得了很大的胜利”。通过这样的结构安排，小说完成了这样的“叙事”：“中国农民只有在共产党的领导下，才能更好地团结起来，战胜阶级敌人，解放自己。”[11]在《红旗谱》中，这一主题，主要通过对朱老忠等人物的“成长”(由传统农民的仇恨和反抗性，到获得由“时代”、

由无产阶级政党所赋予的理想和集体主义精神)来实现。对于朱老忠等,当时的评论界不仅认为是小说突出成就的标志,而且是当代文学人物塑造的重要收获。小说对这个人物的创造,切合了当代有关"英雄人物"创造的基本规则:一是人物在小说整体中的中心位置,另一是人物性格所包容的阶级、时代的内涵,以及完美的理想化要求。

《红旗谱》对农民革命和农民英雄性格在现代中国的"发展规律"的描述,有着它的某些"独特性"。作家在寻找着观念、阶级斗争的主题和乡村风俗、传统文本的联结,这被他概括为小说的"民族气魄"的探索。这包括人物性格中的"慷慨侠义"的"江湖气魄",也包括生活情景和文本构造的"民族色彩"。这种联结,虽说主要被看作是观念、主题的表达方式,但有时也会使叙述"逸出"观念、主题拘囿,而使某些在另外文本中被阶级斗争重大事件淹没的,有关人的欲望、日常生活、习俗、仪式等的表达有所浮现。中国古典小说(《水浒传》等),在《红旗谱》中,提供了表现方法上的借鉴,也参与了人物性格、行为的构成。对这一地区的民间语言的运用,也加强了小说表现的生活的历史连续性,而多少缓和了观念、主题阐释上的坚硬、紧张的程度。

三　《红岩》的写作方式

《红岩》出版于 1961 年 12 月。在不到两年的时间里,就多次重印,累计达四百万册。到 80 年代,共印行二十多次,发行八百多万册,可以说是当代发行量最大的小说。在小说出版后到"文革"发生前的几年间,《红岩》的人物故事,被歌剧(《江姐》)、话剧、电影(水华导演、赵丹主演的《烈火中永生》)、京剧和许多地方戏曲形式所移植、改编。在 60 年代,这部长篇被评论者称为"黎明时刻的一首悲壮史诗","一部震撼人心的共产主义教科书","一本教育青年怎样生活、斗争、怎样认识和对待敌人的教科书"[12]。

《红岩》的署名作者是罗广斌、杨益言。他们并非专业作家,他们

和刘德彬等,是书中所描写的事件的亲历者。40年代后期,在重庆从事中共领导的学生运动和地下工作时被捕。在四五十年代的交替时期,在被称为“中美合作所”的集中营里,关押着许多为推翻国民党政权而斗争的革命者。在国民党政府军队溃败,山城重庆为解放军攻占的前夕,他们中有的人越狱逃出(如《红岩》的作者),而多数人被秘密杀害。50年代,作为斗争和屠杀事件的幸存者和见证人,配合当时开展的各项政治运动,罗广斌、杨益言、刘德彬着手搜集、寻访死难者的资料,并在重庆、成都等地作过上百次的有关“革命传统”的报告,讲述革命者的英勇和敌人的残暴。报告活动虽说是讲述“真实事件”,实际上已进入创作阶段。据回忆者说,罗广斌讲“白公馆”中的“小萝卜头”的故事,“一次比一次讲得丰富、具体、细节生动。看得出来,他讲故事不只是搜索着记忆,而且不断在进行着由表及里的思索,展开了设身处地的想像”[13]。1956年底,他们把口述的材料加以记录、整理,出版了“革命回忆录”《在烈火中永生》,该书印数达三百万册。1958年,共青团中央和中国青年出版社建议罗广斌等将这一题材用长篇小说的形式加以表现。小说写作在进入第二稿时,刘德彬因工作关系不再参加。第二稿由于“既未掌握长篇的规律和技巧,基调又低沉压抑,满纸血腥,缺乏革命的时代精神”而没能成功。作者写作的信心也受到挫折。在这种情况下,中共重庆市委决定让罗、杨二人“脱产”专门修改小说,并要重庆市文联组织讨论会,邀请各方面人士为小说的写作“献计献策”。这其间和以后,参与这一“写作”活动的有四川的一些作家和四川、重庆的政治领导人。1960年6月,罗、杨二人到北京听取出版社对修改稿的意见时,参观了陈列在军事博物馆和革命历史博物馆的各种“历史文物”,包括中共中央、中央军委、毛泽东等在40年代末的电报、批示、文件等。9月,《毛泽东选集》第4卷出版,他们在阅读了有关文章后,觉得对当时的斗争形势和时代特征,有了深入的认识,“找到了高昂的基调,找到了明朗的色彩,找到了小说的主导思想,人物也就从而变得更崇高、更伟大

了”，小说的面目于是“焕然一新”[14]。这就是 1961 年 3 月完成的第三稿。在写作期间，作者与出版社负责本书的责任编辑，以书信形式对写作、修改进行细致讨论。1961 年 6 月，完成了第四稿。8 月，罗、杨又一次到北京，在出版社编辑的协同下，作了最后一次的修改。

《红岩》约十年的成书过程，是当代文学“组织生产”获得成功的一次实践。这种“组织生产”的方式在戏剧、电影的制作中是经常使用的，在“个人写作”的文学体裁中并不一定常见；但在后来的“文革”期间，则几乎成为重要作品的主要生产方式。创作动机是充分政治化的。作者从权威论著、从更掌握意识形态含义的其他人那里，获取对原始材料的提炼、加工的依据，放弃“个人”的不适宜的体验，而代之以新的理解。因而，从某种意义上说，《红岩》的作者是一群为着同一意识形态目的而协作的书写者们的组合。

四五十年代之交是中国历史的黑暗和光明的交替的时刻，是新时代的诞生——这种历史意识，已在 50 年代的历史、文学的叙事中确立。《红岩》以对“革命”的更具纯洁性的追求，来实现对这一历史时间的“本质”的讲述。它以更加分明、强烈，更带象征性，也更带“人生哲理”的方式，来处理这一事件和所赋予的种种含义。小说的主要篇幅放在狱中斗争上，但同时也涉及中共在城市的地下组织所领导的革命运动，并组织了表现四川华蓥山根据地的武装斗争和农民运动的另一条线索。而 1948 年至 1949 年国共战争的情势，国民党军队的溃败和政权的瓦解，在小说中做了充分的描述。在这部小说中，革命者（许云峰、江姐、成岗、华子良、齐晓轩等）与敌人（徐鹏飞等）的关系，被安放在两个政治集团、两种人生道路和两种精神力量的较量的格局中。人物思想、性格，他们的言行、心理的刻画，不再存在任何幽深曲折而彻底“透明化”。英雄人物的意志、信仰所焕发的精神力量，在肉体摧残和心理折磨下的坚定、从容和识见，反面角色的狡诈、残忍、虚张声势然而恐惧、绝望，在作品中都做出对比分明且有层次的，推向“极致”的描述。而许云峰、江姐与徐鹏飞等面对面所进行的

精神较量,以及有关政治、人生观的"论辩",成为强化小说的"共产主义教科书"性质的手段。这种情景类型的设计,极大地影响了六七十年代的小说、戏剧创作。

四 另一种记忆

写作革命历史小说的作家中,峻青、王愿坚主要采用短篇的体裁。王愿坚在其小说集《后代》的后记中说,"我们今天走着的这条幸福的路,正是这些革命前辈们用生命和鲜血给铺成的;他们身上的那种崇高的思想品质,就是留给我们这一代人最宝贵的精神财富。"——这提示了他和峻青所要讲述的历史记忆的重点,和讲述的现实依据。他们强调的是创造"幸福的路"的斗争的艰苦和残酷,并在这样的背景上塑造经过血与火检验的英雄形象。峻青[15] 1954 年后,发表了一组写 40 年代山东胶东半岛战争(包括抗日战争和后来的内战)的短篇,如《黎明的河边》、《老水牛爷爷》、《党员登记表》等。人的生活环境的险恶,是这些小说所着力渲染的。在情节上,偶然因素的安排,为人物布置接连不断的严峻境遇的磨难。在多少损害了对个体生命的人性关怀的情况下,酷刑、死亡等情节常用来突出英雄的"超人"式意志。这种构思方式,也出现在他写和平年代的作品,如《山鹰》中。由于峻青的创作所具有的这种"浪漫主义"的因素(正面塑造高大的英雄形象、理想激情的基调),他的作品在五六十年代受到很高的评价。相对于峻青描述的铺张来,王愿坚[16]的叙述要显得单纯清晰些;从某种意义上讲,它们更接近于"故事"的形态。《党费》、《七根火柴》、《粮食的故事》、《三人行》等所写的 30 年代初"苏区"的斗争和红军的长征,作者并未亲历过。但他 40 年代在军队中的生活,以及参加《星火燎原》等"革命回忆录"丛书的编辑工作,帮助他掌握"革命历史"叙述上的原则和方式。

比较而言,孙犁、茹志鹃、刘真等对革命历史的讲述,是不同的另

一种方式。他们的作品，表现了一种个人的抒情性的特征。孙犁(1913—　)，河北安平人。抗日战争和40年代的大部分时间，在晋察冀地区的报社任编辑，学校教员。作品有《荷花淀》、《芦花荡》等。50年代以后，一直生活在天津，小说主要有：短篇《吴召儿》、《山地回忆》、《小胜儿》、《正月》，中篇《村歌》、《铁木前传》，长篇《风云初记》。50年代中期以后，除散文随笔，小说创作渐少。《风云初记》是孙犁惟一的长篇小说。第一、二集分别出版于1951、1953年。1962年改定第三集后，与前两集一起出版合编本。小说写“七七事变”后，冀中滹沱河沿岸子午镇和五龙堂村庄的生活变迁，以及中国共产党在这里组织武装、建立抗日政权的故事。中篇《铁木前传》写乡村中木匠黎老东和铁匠傅老刚的友情和友情的破裂。一般的评论认为，这种破裂，深刻地反映了农业合作化运动初期，农村各阶层的思想情感和人际关系的复杂变化，涉及有关农村的两条道路斗争的主题。在“农业合作化”已经不是一种规定叙事、甚至会被看作是对历史作出“错误”叙述的80年代，作者对这样解释不很赞同。他说，“这本书，从表面上看，是我1953年下乡的产物。其实不然，它是我有关童年的回忆，也是我当时思想感情的体现”。又说，“它的起因，好像是由于一种思想。……这就是，进城以后，人和人的关系，因为地位，或因为别的，发生了在艰难环境中意想不到的变化。我很为这种变化所苦恼”[17]。在对于农村“阶级分化”的描述中，作品所表达的深切忧虑，确是有关淳朴、美、真挚友情在“时间”中不可逆的变异这一事实。“回忆”，是这些小说的结构框架，也是它们的情感基调：“这几年生活好些，却常常想起那几年的艰苦”(《吴召儿》)；“这种蓝的颜色，不知道该叫什么蓝，可是它使我想起很多事情”(《山地回忆》)；“在人们的童年里，什么事物，留下的印象最深刻？”(《铁木前传》)……现实情景中感受到的情感缺陷，决定了对经验的提取和构成方式。“战争”、“革命”的意义，在孙犁的小说中，大体上被表现为给存在于民间的生活信心、淳朴人性提供一种充分展示的“典型”环境。在发生革命和

战争的冀中乡村的背景上,作者以情感化的想像,来创造"极致"的生命形式和人际关系。这种理想的生命形式,更多体现在他笔下的年轻女性身上。

孙犁的小说数量并不很多,艺术水准也参差不齐。他的那些最具个人特色之作,在结构行文上均近于散文。并不追求故事性,其艺术重心是表现流贯于生活过程间的情绪和气质。但又不耽溺于感伤。叙述者显露的情感介入,因着明晰、确定的描述而得到控制。在五六十年代,小说由于强调典型环境和人物的创造,提倡"正面描写时代的巨大斗争生活",孙犁的这种抒情的、散文化的小说,不能获得较高的评价。为他的"纤丽的笔触和细腻的情调"风格辩护的批评家,也不得不对他提出这样的要求:"对我们时代的风貌进行更广泛的描绘","对人物性格进行更完整、更深刻的刻画"[18]。

茹志鹃祖籍浙江杭州,1925年生于上海。1943年参加新四军。战争年间,在军队的文工团工作。1950年开始发表作品。1958年问世的短篇《百合花》,受到广泛的注意[19]。五六十年代的短篇,收在《高高的白杨树》和《静静的产院》这两个集子中(1978年重新编选为书名《百合花》的短篇集)。这些作品的取材有两个方面:一是40年代的战争生活,除《百合花》外,还有《关大妈》、《澄河边上》、《三走严庄》等;另一是50年代上海里弄及近郊农村的题材。其中,《如愿》、《春暖时节》、《里程》、《静静的产院》等,写城市市民阶层的家庭妇女,在生活潮流的诱发和推动下走出家庭的心理变化。对女性命运的关注的题材,同50年代许多创作一样,主要纳入对妇女的社会政治动员的主题中。她的有关战争生活的小说,在叙述上以与现实生活不发生关联的"封闭"方式展开。然而,内在的"回忆"的动机和叙述线索,不难辨识。它们是作为参与生活"统一性"的组织而被索取和重新构造的。这一点,茹志鹃后来有过说明:当时之所以回忆战争年代,是"反右派运动"造成的对社会和家庭的影响使她十分苦恼,每天晚上都"不无悲凉地思念起战时的生活,和那时的同志关系","《百合

花》便是这样，在匝匝忧虑之中，缅怀追念时得来的产物”[20]。这一表白，提供了了解作者回忆“革命历史”的心理动因的线索，但也可以看作是写作之后时隔二十余年(1980)的一种阐释。

《百合花》写发生于前沿包扎所的一个插曲，一个出身农村的军队士兵，与两个女性在激烈战斗时的情感关系。这个短篇在当时(以及在此后相当长时间里)受到的肯定，主要来自两个方面。一是在50年代短篇艺术上所达到的示范性成绩。它的注重构思和剪裁，故事发展与人物刻画的很好结合，结构的“细致严密”且“富于节奏感”，以及“通篇一气贯穿，首尾灵活”和“前后呼应的手法”——这些，符合那些把西方19世纪现实主义短篇杰作看作范本的批评家(如茅盾、魏金枝等)的理想。他们可以以之为例，来“矫正”当时短篇创作上艺术的普遍性粗疏。除此之外，《百合花》又是在一种“规范性主题”的成功表达上受到肯定的。批评家(如茅盾)很快便把这一故事概括为“反映了解放军的崇高品质(通过那位可敬可爱的通讯员)，和人民爱护解放军的真诚(通过那位在包扎所服务的少妇)”这一“许多作家曾经付出了心血的主题”[21]。战士的崇高品质和军民的鱼水关系的阐释框架，既“窄化”了阐释的空间，但也遮蔽了人物之间模糊暧昧的情感，使这一短篇在当代题材的严格规范中，不被质疑而取得合法地位。茹志鹃在“文革”结束后的一段时间里，还继续有短篇小说发表。《剪辑错了的故事》、《草原上的小路》等，被列入显示“新时期”小说最初收获的作品名单之中。

在50年代，以抒情性叙述方式来表现革命历史的短篇，还有刘真的《核桃的秘密》、《我和小荣》、《长长的流水》，以及萧平的《三月雪》等。刘真的《英雄的乐章》(1959)，以伤感的怀念语调，讲述八路军的一位指挥员在战争中的英雄业绩和阵亡。这个短篇，在1960年以其“宣扬资产阶级人性论”为由受到批判。[22]

五 《青春之歌》及其讨论

《青春之歌》既是写“革命历史”,又是写知识分子“成长”的长篇。在当代,类似的长篇还有高云览(1910—1956)的《小城春秋》。《小城春秋》描述的是发生在30年代初厦门的革命活动。《青春之歌》是50年代出版的一部产生重要影响的长篇小说。作者杨沫(1914—1995),湖南湘阴人。曾在北平读中学,在河北香河县、定县和北平任小学教员、家庭教师。1936年,参加中共领导的革命运动。三四十年代写有短篇小说、散文等,大都已佚失。1950年出版了中篇《苇塘纪事》,但没有引起注意。《青春之歌》1958年初出版后,仅一年半的时间就售出130万册,成为在这期间长篇小说中仅次于《林海雪原》的畅销书。1960年出版修订本。在初版的同年,就被搬上了银幕[23],成为“建国十周年”的“献礼片”之一而受到欢迎。小说《青春之歌》在60年代的日本、香港、东南亚等国家和地区,也拥有大量读者。1960年日文版在日本发行后的五年中,印刷12次总数达20万部。

杨沫的这部长篇带有“自叙传”的色彩,可以看到以作者30年代的生活作为写作素材的明显根据。除个别章节外,全书以主人公林道静的经历作为描述的线索:抗拒养母为她安排的做官太太的道路,逃离家庭;在北戴河屡遭挫折对前景绝望的时刻,得到余永泽的救助;当时的抗日烽火和学生运动的感召,卢嘉川、江华等共产党人的阶级启蒙教育;认识到余永泽的平庸、自私,在政治道路上出现分歧而与之决裂;投身于抗日救亡运动,成为无产阶级的革命者。故事发生时间,在1931年的“九·一八”事变到1935年的“一二·九”运动之间。这个时期的社会政治风云和事变,构成人物生活道路选择的决定性因素。小说结构前半部较为完整,后面则略嫌松散。对林道静的情感、心理的刻画细致真切。许多场景的描述,能表现出特定时

代、地域的气氛和特征。但作品的语言缺乏个性，也缺乏变化；在长篇写作上，运用多种叙事手段的意识不很自觉。这些不足，当时的批评家就已指出[24]。

《青春之歌》叙述中国共产党人在民族危亡的时刻，如何自觉地承担起决定民族命运的“历史责任”，组织民众，不避个人受难和牺牲进行英勇斗争。这是胜利者对其历史所作的确认。这种确认，在小说中主要通过对英雄形象（卢嘉川、江华、林红等）的创造来达到。因而，尽管卢嘉川等在小说中并非主要人物，当时评论在肯定这部作品时，他们的存在却是首要理由。[25]当然，小说也存在一些特殊的因素。首先，它同时是关于中国现代知识分子道路的故事，另外，还多少牵涉到女性命运的主题。林道静的爱情、婚姻遭遇，隐含着复杂的女性问题。但有关女性命运的主题因素，在作品中是被压抑、被淡化，被主要当作阶级立场、阶级意识的矛盾和转变的因素来处理的。小说在否定戴愉、余永泽、白莉萍等的选择的同时，通过林道静的“成长”来指认知识分子惟一的出路：在无产阶级政党的引领下，经历艰苦的思想改造，从个人主义到达集体主义，从个人英雄式的幻想，到参加阶级解放的集体斗争——也即个体生命只有融合、投入以工农大众为主体的革命事业中去，他的生命的价值才可能得到真正实现。这一道路的叙说虽说早已做出，但在知识分子改造以获得“本质”成为严重问题的五六十年代，又是必须着重强调的。这是这部小说的“题材意义”，是它虽以知识分子为主人公，仍获得充分肯定的原因。

小说出版一年后，《中国青年》和《文艺报》刊登了批评《青春之歌》的文章[26]，认为对林道静的塑造存在“较为严重的缺点”，“作者是站在小资产阶级立场上，把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来进行创作的”，林道静“从未进行过深刻的思想斗争，她的思想感情没有经历从一个阶级到另一个阶级的转变”，“可是作者给她冠以共产党员的光荣称号，结果严重的歪曲了共产党员的形象”。另外，文章还批评小说“没有很好地描写工农群众”，林道静也“自始至终没

有认真地实行与工农大众相结合”。在一篇支持这种批评的文章中，还对林道静与卢嘉川、江华等的爱情、婚姻生活的“道德性”，提出严厉的质疑。随后，《文艺报》、《中国青年》、《人民日报》、《中国青年报》等报刊便就《青春之歌》的评价，或开辟讨论专栏，或刊登专题文章。大多数读者和批评家(巴人、马铁丁、袁鹰、何其芳、茅盾等)，以及组织这些讨论的报刊，都持“保护”这部小说的态度，指出《青春之歌》的“全盘否定”者的批评是主观主义、教条主义的。《青春之歌》的批评者，强调的是文学创作要表现“阶级本质”，强调“完美”地表现“历史本质”；他们以“阶级本质”的眼光，敏锐地看到小说的表达与“本质”的“纯粹”、“彻底”之间的距离。而小说的保护者则为着他们所钟爱的写实小说的“文学性”可能受到的损害，也出于对知识分子改造(阶级本质化)的后果的忧虑，来为小说描述的某些非纯粹的“自然性”辩护。在1959年，后者的主张获得支配地位。但到了“文革”期间，当“激进”的文学思潮成为绝对的控制力量时，《青春之歌》的这种“不纯性”，使它成为“毒草”；而当年的批评者也就有理由认为他们是“超前”地把握到问题的实质。

就在讨论当年，杨沫“吸收了这次讨论中的各种中肯的、可行的意见”，对这部小说做了修改。1960年的修改本，改动、删削了那些林道静在“接受了革命教育以后”仍然流露的“小资产阶级感情”，并增加表现林道静在深泽县与工农结合的七章，和“力图使入党后的林道静更成熟些，更坚强些”[27]的参加、领导北大学生运动的三章。对于这种修改，不少批评家和文学史家持批评的意见。也有论者认为修改本是对初版的重要缺点的弥补，是必要、成功的。这种分歧，是50年代争论的不同立场的延续。《青春之歌》和在八九十年代出版的另两部长篇《芳菲之歌》和《英华之歌》，在内容上有着连贯性，被称为“青春三部曲”。但后两部，几乎没有产生什么反响。

六　历史小说《李自成》

《李自成》或许也可以称为“革命历史小说”，但表现的并不属于上述的“既定”的“革命历史”。不过，其写作观念和叙事方式，与上面论及的革命历史小说又有某些相似之处。在姚雪垠[28]写作《李自成》的时期，古代的农民起义是被作为20世纪现代革命的“历史资源”看待的。50年代初，电影《武训传》受到批判的主要理由，是它“用革命的农民斗争的失败作为反衬”以歌颂“狂热地宣传封建文化”的武训，这是“污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史”[29]。作为一种批判手段，1951年创作、拍摄了表现发生于武训同一时代的农民起义的影片《宋景诗》，提供对“中国历史”的正确叙述。因而，以“历史唯物主义和辩证唯物主义”的立场来“解剖”封建社会[30]的《李自成》，与直接表现现代革命运动的那些革命历史小说一起，参与了对现代历史本质的揭示。

《李自成》计划写五卷，现在完成三卷。第一卷（上、下）出版于1963年，写明崇祯十一年十月，清军进逼京城，官军在潼关和李自成的农民军激战，崇祯在和战问题上犹豫不决，明朝社会动荡，皇室风雨飘摇。第二卷（上、中、下）和第三卷出版于1976和1981年。第二卷写李自成潼关之战失利后，来到商洛山中，受到官军、土豪、叛军围剿；李突围入豫，联合张献忠，破洛阳，攻开封，气势达到顶峰。第三卷则开始了由于农民起义军的“局限性”，而走向悲剧的过程。人物众多，结构宏阔。写出明清之际的“历史百科全书式”的长篇的企望，使小说呈现“全景式”的展开方式。从社会图景的描绘而言，涉及包括从宫廷到民间，从都城到乡村，从关内到关外，从政治到经济、军事，到农事百工等广泛领域。第一、二卷出现的有名姓人物已有二百余人，他们中有皇帝、大臣，有太监、宫女，有读书人，有贫民百姓，有起义军领袖和士兵。小说特别注意表现这个时期各种社会力量的关

系，如农民起义军与明王朝的斗争，明王朝与清王朝的冲突，统治阶级内部和各个农民起义军之间的派系矛盾等。小说显然十分重视表现复杂矛盾的社会阶级根源，而在处理这些盘根错节的关系时，把农民起义军与封建王朝的矛盾作为“主要矛盾”。这种设计，为以历史唯物主义的观点来揭示历史规律的目标所决定。在处理复杂线索上，做到分别主副，又密切配合、虚实相间、彼此照应，取得层次井然、浑然一体的效果。

《李自成》的受到赞扬，还因为它是“农民革命战争的英雄颂歌”。对李自成这一“中心人物”和他所领导的军队的描述，被看作是这部小说的主要价值所在。李自成在作品中，以有高度智慧、才干和崇高品德的起义军英雄和领袖的形象出现，他不仅是传统意义上的英雄豪杰，而且是有着政治家和军事家才干的领袖。姚雪垠对于这一人物（以及高夫人等）和起义军的描写，明显地是以20世纪以井冈山为根据地的农民武装作为参照。李自成对革命事业的耿耿忠心，他的卓越的军事才能，他的严以责己、宽以待人，以及他的天命观和流寇思想等弱点；起义军从小到大、由弱到强的原因，军队与百姓之间的“鱼水关系”，政治路线的正确和组织上的巩固对军队发展的重要性——所有这一切，都来自于对20世纪工农红军的经验教训的总结。这是作者考察明朝末年那支起义军的思想基点。

注　释

〔1〕 黄子平《革命　历史　小说》第2页，牛津大学出版社（香港）1996年版。

〔2〕 邵荃麟《文学十年历程》，《文学十年》第37页，作家出版社1960年版。

〔3〕 如叙事诗《杨高传》（李季）、《赶车传》（田间）、《李大钊》（臧克家）、《将军三部曲》（郭小川），戏剧《战斗里成长》（胡可）、《万水千山》（陈其通）、《风暴》（金山）、《霓虹灯下的哨兵》（沈西蒙等）、《杜鹃山》（王树元）等。在散文和“史传文学”方面，《红旗飘飘》和《星火燎原》两部大型丛书，以“回忆录”的形式出现。至于“革命历史题材”的电影作品，数量就更多了。

〔4〕 杜鹏程（1921—1991），陕西韩城县人。1938年到延安参加革命。1946年

内战开始后，任解放军随军记者。50 年代一个时期，在西北的铁路建设工地生活。除《保卫延安》外，还写有中篇《在和平的日子里》，短篇《工地之夜》、《夜走灵官峡》、《延安人》等。

〔5〕《论〈保卫延安〉的成就及其重要性》，《文艺报》1954 年第 14、15 期。

〔6〕第三版之后，本书不再印行。1963 年 9 月 2 日，文化部下达秘密通知，指令各地对《保卫延安》“应立即停售和停止借阅”。次年又发出“补充通知”，对这部长篇的处置改为“就地销毁”，“不必封存”。“文革”期间更受到反复批判。

〔7〕吴强（1910—1990），江苏涟水县人。30 年代开始文学活动，参加过左联。1938 年参加新四军，从事文化宣传工作。除《红日》外，另出版有长篇《堡垒》等。

〔8〕吴强《红日》“修订本序言”，中国青年出版社 1959 年版。

〔9〕梁斌（1914—1996），河北蠡县人。20 年代后期读中学时，开始参加中共领导的革命运动。抗战期间和 40 年代后期，在冀中主要从事文学宣传和地方政权工作。除了《红旗谱》等长篇外，还写有长篇《翻身记事》等。

〔10〕〔11〕参见《漫谈〈红旗谱〉的创作》（《红旗谱》的“代序”），中国青年出版社 1959 年版。

〔12〕参见《〈红岩〉五人谈》（《文艺报》1962 年第 2 期）、罗荪、晓立《黎明时刻的一首悲壮史诗》（《文学评论》1962 年第 3 期）、姚文元《黑牢中的雄鹰》（《四川文学》1962 年第 5 期）等文。

〔13〕引自《〈红岩〉·罗广斌·中美合作所》。

〔14〕马识途《且说〈红岩〉》，《中国青年》1962 年第 11 期。

〔15〕峻青（1922—　），山东海阳县人。40 年代开始文学创作。出版有短篇小说集《黎明的河边》、《海燕》、《胶东纪事》，和散文集《欧行书简》、《秋色赋》等。80 年代，发表了长篇《海啸》。

〔16〕王愿坚（1929—1991），山东诸城人。1945 年参加八路军，担任报社的编辑、记者。50 年代，从事大型“革命回忆录”丛书《星火燎原》的组织、编辑工作。出版的短篇小说集有《党费》、《亲人》、《普通劳动者》等。“文革”期间，参加电影《闪闪的红星》的文学剧本的改编。

〔17〕《孙犁文集·自序》，百花文艺出版社 1982 年版。

〔18〕黄秋耘《关于孙犁作品的片断感想》，《文艺报》1961 年第 10 期。

〔19〕〔21〕 这一情况，与茅盾对它的高度评价有关。茅盾在《谈最近的短篇小说》（《人民文学》1958年第6期）一文中，用很大篇幅来分析这个短篇，并称“这是我最近读过的几十个短篇中间最使我满意，也最使我感动的一篇。它是结构谨严，没有闲笔的短篇小说，但同时它又富于抒情诗的风味。”

〔20〕 茹志鹃《我写〈百合花〉的经过》，《茹志鹃研究专集》，浙江人民出版社1982年版。

〔22〕 参见王子野《评刘真的〈英雄的乐章〉》（《文艺报》1960年第1期）、康濯《同根长出的两株毒草——略谈〈英雄的乐章〉和〈曹金兰〉》（河北《蜜蜂》1960年第1期）、《战士批判〈英雄的乐章〉》（《解放军文艺》1960年第5期）等。

〔23〕 杨沫改编，崔嵬、陈怀皑导演，谢芳、康泰、于洋、于是之等主演，北京电影制片厂出品。

〔24〕 参见茅盾《怎样评价〈青春之歌〉》（《中国青年》1959年第4期）等文。

〔25〕 何其芳《〈青春之歌〉不可否定》（《中国青年》1959年第5期）中说，《青春之歌》“粗粗一看，好像它的题材是写青年知识分子的生活”，事实上，“里面最能吸引广大读者的是那些关于当时的革命斗争的描写，……作者在《我为什么写〈青春之歌〉?》中说，她写这部小说的最初愿望是要表现那些英勇牺牲的共产党员的形象。”

〔26〕 郭开《略谈对林道静的描写中的缺点——评杨沫的小说〈青春之歌〉》（《中国青年》1959年第2期）、《就〈青春之歌〉谈文艺创作和批评中的几个原则问题——再评杨沫同志的小说〈青春之歌〉》（《文艺报》1959年第4期）。

〔27〕 杨沫《〈青春之歌〉再版后记》，作家出版社1960年版。

〔28〕 姚雪垠（1910—1999），河南邓县人。三四十年代发表的小说有，短篇《差半车麦秸》，中篇《牛全德与红萝卜》，长篇《春暖花开的时候》，《戎马恋》，《长夜》等。1957年成为右派分子，此后致力于40年代就开始酝酿的《李自成》的写作。

〔29〕 毛泽东《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，《人民日报》1951年5月20日。

〔30〕 茅盾《关于长篇历史小说〈李自成〉》，《文学评论》1978年第2期。

第九章　另一类小说的处境

一　被压抑的小说

虽说对"通俗小说"、"俗小说"等概念，从文学史的角度作出明确的界定并非易事，但是，在20世纪中国小说界，与"纯文学"或"严肃文学"意义的那类小说并存的，还有另一类的存在。言情、侠义、侦探等的通俗小说，是近代都市的文化产物。它们主要以城市中具有初步阅读能力的市民阶层为对象，在阅读上具有消遣、娱乐的"消费性"。这类小说，在三四十年代，往往被新文学作家看作是封建性和买办性文化的体现而受到排斥。不过，作为一种文学事实，其写作和阅读仍在继续。而且，在这期间，"雅"、"俗"的两条小说路线，在其相对独立的发展过程中也存在着互相渗透、吸收、转化等复杂的状况。

40年代后期，在确立文学方向的斗争中，"通俗小说"（它们有时被称为"旧小说"）再一次受到坚持"革命大众文艺传统"的作家的抨击[1]。这种常表现得笼统含混的抨击，显示了50年代以后，中国大陆的文学界对这类小说拒斥的基本态度。但是在50年代前期，文学界对于这个问题的处理还有些犹疑摇摆。《文艺报》在第一次文代会结束后不久，召开了有平津常写"长篇连载、章回小说"的作者参加的座谈会，"研究这类小说的写作经验与读者情况，讨论怎样发展并改革这种形式"。座谈会虽然强调这种"旧形式小说"在内容和形式上改革的必要，却并没有采取全部否定的态度。而作家也表示了创作

有“新内容”的这类小说的热情。[2]但是，如果否定这类小说的“消遣”的性质，而“新内容”又意味着对言情、侠义等模式传承的拒绝，“发展和改革这种形式”的期望将会落空。果然，这种“旧小说”的个别作者(如张友鸾)所写出“新内容”的作品(《神龛记》)，很快就受到批评，作者也做出检讨[3]。一些著名的“通俗小说”作家基本上停止了这一类型小说的创作，转而将中国戏曲和民间传说改写为故事。如张恨水改编的故事《孟姜女》、《磨镜记》等。50年代，在北京的专事出版通俗文艺作品的出版社有通俗文艺出版社、宝文堂书店等。它们除了翻印《虾球传》(黄谷柳，1948)等小说外，很少再出版新创作的真正意义上的“通俗小说”(赵树理的《三里湾》为通俗文艺出版社初版，却很难将其归入这里所说的“通俗小说”的范畴)。这两家出版社的出版物，大多是评弹、相声、快书、戏曲剧本等戏曲和曲艺作品，而所谓“中篇说部”，也几乎都是据戏曲、曲艺、传说改编的故事。晚清以来的以言情侠义等为主要类型的那种“通俗小说”，其命脉在大陆实际上已经中断，而在台湾，特别是香港等地，则获得承接与发展。

在1956年和1957年，对于“通俗小说”的问题，再次提出。在通俗文艺出版社召开的，有陈慎言、张友鸾、张恨水、李红等参加的座谈会上，这些“通俗文艺家”为他们和他们的作品的现实处境，为他们的文学史地位进行辩护和争取。[4]与此前略有变化的是，文学界对张恨水等的“通俗小说”，作了有保留的重新肯定，而表现了扩宽小说创作道路的意向。当时的评论界虽说着重指出《啼笑因缘》等小说“没有能够真实地反映出当时社会生活的本质，也没有能够动摇半封建半殖民地统治的基础，它的反封建思想是十分软弱和不彻底的”[5]，但通俗文艺出版社1956年仍印行了《啼笑因缘》等的新版，并在“内容提要”中，以当时的评价标准承认它的某种价值：“这是一部具有反封建色彩的言情小说，……今天来看这部小说，对于描写旧社会青年男女的恋爱悲剧，暴露当时封建军阀的丑恶腐朽，仍然有着现实意义”。这种评价的基点，是要把《啼笑因缘》等与“内容反动、淫秽、荒

诞"的"黄色书籍"区别开来,同时,也包含着"被动"、"权宜"的意味,即在当时的创作界还没有生产出能"面向大众"的、可以取代"旧小说"的作品时,让它们作为"替代"品。这和当时一些出版社并非单纯为着学术研究目的出版《平妖传》、《四游记》、《照世杯》、《醉醒石》、《西湖佳话》等,在动机上有相近之处。1958年以后,对"通俗小说"的这种松动,又重新"收紧"。

二　寻求新的替代

文学创作要为大众所"喜闻乐见",能为广大"劳动群众"所阅读,这一关系到文学"方向"的问题,并没有真正解决。人们会注意到这样的事实:大部分创作的读者,仍以青年学生和知识分子为主,新文艺作品并未很好"占领""旧小说"的读者群,即使如赵树理这样的作家,立志用自己的通俗化小说来争夺农村读者,其成效也是值得怀疑的,更遑论城镇的广大的"小市民读者"了。

在四五十年代之交,"解放区"的一些作家曾写作表现革命战争生活的长篇小说,如《吕梁英雄传》(马烽、西戎)、《新儿女英雄传》(孔厥、袁静)等。它们采用"旧小说"的章回体形式,运用接近日常口语的叙述语言,并有很强的行动性和故事性。这些作品的出现,被看作既"有着旧小说的遗迹",但又"'扬弃'了中国的旧小说"的创作[6]。这种对"旧小说"既承继、又改革的创作,在此后的一段时间,虽说并未受到大力提倡,但也出现了若干的长篇,如50年代出版的《铁道游击队》、《敌后武工队》、《烈火金钢》等几部语言通俗,有很强故事性的小说。在五六十年代,对小说的评价尺度,主要来自"经典"的写实主义小说;当时,并不认为对不同类型的小说,在尺度上应有所区分。因此,有的批评家指出它们"虽然思想性的深刻程度尚不足、人物的性格有些单薄、不成熟"之后,还是发现了这类小说的"价值":"故事性强并且有吸引力,语言通俗、群众化,极少有知识分子或翻译作品

式的洋腔调……能够深入到许多文学作品不能深入到的读者层去”[7]。这一评价，虽说是在小说类型的层面上做出的，但是“通俗小说”在当代这一时期，始终未被作为相对独立的类型予以注意。这反映了左翼文学界在这个问题上的矛盾。另外，这些长篇与《新儿女英雄传》一样，都是表现战争生活的。用“通俗小说”的形式来表现现实生活，又是个未被试验的难题。

知侠[8]的长篇《铁道游击队》出版于1954年。作品受到许多读者的喜爱而多次再版。小说写抗日战争期间，山东临沂、枣庄一带的铁路工人和煤矿工人，在中共领导下组织游击队，在临枣、京浦铁路线一带展开活动。夜袭洋行、飞车夺枪、撬铁轨、炸火车、化装成日敌潜入临城等，都是富有传奇性的情节。在笔法、情节设计等方面，借鉴了侠义小说的表现方法。冯志的长篇《敌后武工队》出版于1958年。它以1942年日本军队对冀中抗日根据地展开的“扫荡”为背景，写八路军的武工队在敌占区所开展的斗争。刘流的长篇《烈火金钢》出版于1958年，也以抗日战争为背景。八路军排长史更新掩护主力部队转移时负伤，被村民救治，遂和乡村革命政权干部一起，与日本侵略军开展斗争。书中，最突出部分，是写侦察员萧飞的那些篇幅。对这个侦察员的足智多谋、神勇善战、行动来去无踪的传奇色彩的刻画，显然也融进传统的武侠小说的因素。小说中萧飞的故事流传最广。批评家虽然认为小说“由于过分追求故事性，惊险的情节，新英雄的传奇色彩以及草莽英雄的那种气质，因此多少影响了作品的思想意义”，但还是看重它在小说的“民族化”上所作的努力。《烈火金钢》采用章回体的评书形式。在写作上，自觉地从说书的特殊要求来处理语言、情节的问题。这就是夹叙夹议的叙述方式，以及在故事构成上，将若干回目组织成一个故事的“大段子”，并在段子与段子之间“挽上扣子”，加强读者(听者)的悬念。有论者曾认为，《烈火金钢》和《灵泉洞》(赵树理)的出现，“不只表明它们能够在更广泛的读者层中获得对象，能够引起小说家们更注意民族形式”，而且“也证明了，新

评书体小说的出现和存在，不会是暂时的过渡的现象，它应该成为新小说的一种重要体裁”。[9]

1958年，在讨论《林海雪原》等小说时，有批评家指出，“这样一种类型的小说”，“它比普通的英雄传奇故事要有更多的现实性”，“又比一般的反映革命斗争的小说更富于传奇性”，因而可以将它们称为“革命英雄传奇”[10]。在包括《烈火金钢》、《敌后武工队》在内的这类革命英雄传奇中，曲波[11]《林海雪原》影响最大，也拥有最多的读者。从50到70年代，这部小说被改编为评书、戏曲、电影等多种文艺形式。这部小说的部分章节于1956年在刊物上发表，1957年出版初版本。它写40年代内战初期，东北解放军的一支30多人的小分队，深入人迹罕至的长白山区和绥芬草原，围剿数十倍兵力于己的国民党军队残部。小说主要描写四次战斗——奇袭虎狼窝、智取威虎山、绥芬草原大周旋和大战四方台：这些事件依次构成小说的线索。与其他的革命历史小说相比，《林海雪原》对于中国现代历史的讲述，与这个时期的写革命英雄的作品并无不同，“它仍然写出来了人民的军队的共同特点和革命的军事斗争的总趋势”，但是，“因为它写的是一支特殊的军队，在特殊的地区，负有特殊的任务，因而产生了一套特殊的作战方法，它就又具有一种一般作品所没有的独创性。”[12]《林海雪原》的“独创性”，人们大体上注意这样的两个方面：一是艺术方法方面的“民族特色”，即借鉴中国古典小说如“水浒”、“三国”、“说岳”等的结构和叙事方式。另一是夸张、神奇化赋予故事、人物的“传奇性”，这包括人物活动的环境（深山密林、莽莽雪原）的特征，故事情节上的奇特，以及人物性格上的“浪漫”色彩。批评家虽然注意到这些小说的“传奇小说”的“类型”上的特征，却不愿意确立尊重这种小说的“叙事成规”的批评尺度。因而，在肯定这类小说“故事性强并且具有吸引力，语言通俗、群众化”，因而“普及性也很大，读者面更广”，它们“是可以代替某些曾经很流行然而思想内容并不好的旧小说的”的同时，也总是不忘批评它们这样的“弱点”：“思想性的深刻程度尚

不足,人物的性格有些单薄、不成熟”,“从更高的现实主义的角度来要求”,……这部作品虽然正确地反映了我们过去的军事斗争的所向无敌、无坚不摧的总趋势,然而对于当时的艰苦困难还是表现得不够”等等。不只一位的批评家,还对书中“如此强烈”的“传奇色彩”会“多少有些掩盖了它的根本思想内容”表示忧虑。这些问题的提出,既指向作品的某种欠缺,也反映了作者和批评家在写作和批评上,对这类小说存在的合理性问题上的矛盾。

三 “都市小说”与“工业题材小说”

在三四十年代,对于近代中国都市经验的表达,主要由生活在上海的一些作者来承担。其最具代表性的创作,一是30年代刘呐鸥、穆时英、施蛰存等的“新感觉派”小说,另外就是40年代张爱玲、苏青等的写上海市民日常生活的作品。这些小说,有时被称为“海派”小说。在另外的场合,有的研究者则使用“市民小说”、“都市小说”的名称。它们中的有些部分与“言情”的“通俗小说”重合,但又不是所有的创作都可以归入“通俗小说”的行列。

“海派”小说在三四十年代就受到左翼文学界的批评,进入50年代以后,存在的合法性更是无庸置疑地失去。一方面,在文化价值观上,近代都市被看作是“罪恶的渊薮”,即资产阶级道德和社会腐败滋生的场所,需要施以革命的大手术加以改造;另一方面,都市文化(文学)本身具有的消费性、娱乐性(腐蚀性)的特征,就是必须予以批判和清除的。1949年关于“可不可以写小资产阶级”的讨论,1950年对萧也牧的小说《我们夫妇之间》的批判,都表现了进入城市的革命者和左翼文学家对于城市、也对于产生于都市的“旧小说”的深刻疑惧。这种疑惧,后来进一步强化(如60年代的话剧《千万不要忘记》(又名《祝您健康》)和《霓虹灯下的哨兵》中所表现的)。与此相关的是,“新感觉派”和张爱玲等,在五六十年代大陆的文学史中,被清除和掩埋

（他们的被重新发掘，是80年代以后的事情）。在这种情况下，作为一种文学传统，表现现代都市生活经验的“都市小说”的受挫和断裂，就是必然的了。

当然，对于左翼文学来说，城市有其重要的表现对象，这就是作为“领导阶级”的工人的劳动和生活，工厂、矿山、建设工地的矛盾斗争。这一领域，因为联系着国家现代化的期待，它的重要性更是不言而喻。但是，这一描写范围被严格窄化的所谓“工业题材”创作，并没有取得预期的成绩；它们大多显得乏味，即使是出自有经验的作家手里。在五六十年代间，“工业题材”小说比较重要的，长篇有周立波的《铁水奔流》，萧军的《五月的矿山》，雷加的《潜力》三部曲（《春天来到鸭绿江》，《站在最前列》，《蓝色的青㭎林》），罗丹的《风雨的黎明》，艾芜的《百炼成钢》，草明的《火车头》、《乘风破浪》，以及杜鹏程、陆文夫、胡万春、唐克新、万国儒等的中短篇小说。周立波的《铁水奔流》，比起他的《暴风骤雨》和《山乡巨变》来要“大为逊色”。萧军的《五月的矿山》的知名，更主要的原因是50年代联系作者的“历史”所进行的批判。艾芜的《百炼成钢》，是他1952年到东北鞍山“深入生活”的成果，发表于1957年。小说以某钢铁厂九号平炉三位炉长之间的矛盾冲突，表现工人阶级的劳动热情，和公而忘私的高贵品质。这部长篇受到较多肯定，一个主要理由是，它不是简单描写生产过程，而是注意人物性格对比和冲突，并将工厂劳动，与工人日常生活、爱情、家庭关系等结合起来。然而，以写出《南行记》的作家的艺术水准来衡量，《百炼成钢》叙述语言的枯燥、生涩，很难相信是出自同一人之手。在草明的《火车头》，尤其是《乘风破浪》这两部长篇中，呈现了围绕某一问题、事件展开“两条道路斗争”的结构模式，这种模式，后来在很长时间里，在不限于“工业题材”小说中反复搬演。杜鹏程在《保卫延安》之后，转而写战争年代的指战员在工业建设（主要是修建宝成铁路）中的功绩，以证明这些在“枪林弹雨”中“打江山”的战斗者，在和平年代的建设生活中，仍是国家的中流砥柱；他们的肩膀，过去和现

在，支撑着“万里江山”。在中篇《在和平的日子里》，短篇《延安人》、《工地之夜》、《第一天》等作品中，其形象、语言，都坚守着战争生活所赋予的粗砺和冷峻。在五六十年代，“工业题材”小说中，还有陆文夫表现工厂生活的短篇。他的《葛师傅》、《介绍》、《二遇周泰》等，在当时受到茅盾等称赞。这应该是他在短篇的写作上，表现了一种茅盾等所提倡的现代风格的缘故。

周而复[14]的多卷本长篇《上海的早晨》在对城市生活的展示上，范围有了一些扩大。第一、二两卷出版于 1958 和 1962 年（这两卷 1979 年再版时，作者作了许多的修改），第三、四卷则出版于 1980 年。这是五六十年代不多的以资本家为主要表现对象的小说。自然，它是在对“资本主义工商业的社会主义改造”的政策规定下，来展开叙述的。工人阶级在共产党领导下，向“不法资本家”展开斗争，揭露其唯利是图的本性，在斗争中团结、教育、改造，是这部庞大的作品的主要内容。毛泽东关于“民族资产阶级”的“两面性”的论述，是作者人物性格设计上的依据。不过，在这部作品中，仍提供了 50 年代初期城市生活的某些状况，尤其是围绕资产者的日常生活、经济活动的图景，和城市在改造过程中，原先城市中心力量在迅速边缘化过程中的复杂反应。

四 《三家巷》及其评价

1947 年发表长篇小说《高干大》的欧阳山[15]，50 年代以后，定居广州，任华南和广东地区文学界的主要领导职务。在五六十年代，欧阳山的小说有中篇《英雄三生》、《前途似锦》和短篇《乡下奇人》、《在软席卧车里》、《金牛与笑女》等。发表于 60 年代初的这些短篇，由于题材的新颖和写法的特别，而受到注意。这个时间他最重要的创作，是总题为“一代风流”的五卷本长篇。作者说，他 1942 年在延安时，就有了写作长篇，来反映他经过文艺整风以后，“有了比较明确认识”

的“中国革命的来龙去脉”的计划。这一设想，到1957年才得以开始实施。第一卷《三家巷》和第二卷《苦斗》分别出版于1959和1962年。由于“文革”的发生，其他各卷(《柳暗花明》、《圣地》、《万年春》)，延宕至80年代才全部出齐。小说以周炳的生活经历来结构作品，时间上贯穿自1919年到1949年的整个“新民主主义革命”时期。在这五卷中，《苦斗》、尤其是《三家巷》写得较为出色，其他各部笔力已趋衰弱，似未引起读者和评论界更多的注意。这当然是当代多卷本小说的通例，“一代风流”也不能避免。

《三家巷》的故事发生在“五四”运动后和“大革命”时期的广州，而《苦斗》则写到“大革命”失败后广州近郊震南村的农民和农场工人的生活。《三家巷》、《苦斗》对“中国革命的来龙去脉”的叙述，有着当时表现“革命历史”的“史诗性”小说不同的特点。它选择了对重大的历史事变的侧面描述的角度。“五四”运动、“五卅”惨案、省港罢工、中山舰事件、北伐战争等，没有成为小说的中心情节，而只是作为背景，在小说中构成特定的时代氛围。人物对革命斗争的参与，在大多数情况下，也不被安排为描述的重点(周炳参加广州起义的部分，应该说是个“例外”)。三家巷中几个家庭的日常生活和父辈、儿女之间复杂关系，构成故事的基本线索。周、陈、何三家分属不同的阶级(分别为手工业工人、买办资产阶级和官僚地主)，对时势、政治有不同的反应和态度。但他们是近邻，之间有密切联系；尤其是周陈两家，既是连襟亲戚，儿女又是同学。基于人情、事理，利害等复杂纠葛的都市日常生活、家庭关系，在书中得到细致描述。另一特点是人物创造上。能留给读者较深印象的，不是那些作者并非不经意的革命者、共产党员形象，而是周炳、陈文雄、陈文婷等有着性格复杂性的人物。

这两个“特色”，也是60年代对小说评价上分歧的焦点，同时，也是小说内在结构矛盾的“根源”。《三家巷》、《苦斗》出版后，发生了评价上的争论[16]。侧重日常生活情景和亲友、恋人之间纠葛的描述，重视社会风俗的细致描写，以及周炳、陈文婷等的行为和思想感情状

态，在小说的批评者看来，是以生活风俗画冲淡了革命气氛，粉饰了残酷激烈的阶级斗争现实。即使是为这两部小说辩护的论者，也会指出这种描述方式对反映“整个”阶级斗争形势和面貌所存在的不足，指出作家对周炳的弱点的“批判”不够，对他与诸多女性关系的描写格调不高。这里，涉及的是“革命小说”与过去的“言情小说”的关系问题。从晚清到现代，“革命”与“恋爱”已经是小说的基本模式之一。50年代以后，由于“革命”的崇高地位的强化，也由于现代“言情小说”受到的“压抑”，作家对这一问题的处理，更加谨慎、节制。欧阳山却多少离开了这种严格的局限。“革命加恋爱”的人物关系和情节类型，传统“才子佳人”言情小说的叙述方式和语言格调，在他的小说中有许多表现。正因为如此，认为借鉴白话言情小说的方式来表现现代革命是不协调的当时批评界，便会把《三家巷》、《苦斗》的这种表现，看作是对陈旧的美学情调和气息的不健康的迷恋。60年代围绕这些小说的争论，如果从小说类型的层面观察，提出的正是“言情小说”在当代的合法性和可能性的问题。《三家巷》的作者当然是要严肃地讲述，也多少明白“才子佳人”和他们的爱情，在现代革命小说中，既不应占有太多篇幅，也不具独立的性质——只有作为对“革命”的或正或反的证明才能存在。但情爱的纠葛可能展示的细腻、曲折，加上中国言情小说“传统”所提供的强大的艺术经验，在写作中显然成为更具生命力的东西，而在具体的描述中，有时反而会衬托所着力的“革命”的干枯和简陋。小说在确立表现对象、叙述方式、语言风格上的犹豫，导致了内在结构上的矛盾。

注　释

〔1〕　如茅盾在第一次文代会报告《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》中说，在40年代国统区，“带着浓厚的封建愚民主义气味的旧小说和有些无聊文人所写的神怪剑侠的作品，在反动统治势力下散播其毒素于小市民层乃至一部分劳动人民中。”在茅盾的报告中，受到批评的“还有‘第三种’

作品"，它们"用的是新文艺的形式，表面上可以不接触政治问题，但所选择的题材都以小市民的落后趣味为标准，或布置一些恋爱场面的悲喜剧，或提出都市市民日常生活中一两点小小的矛盾而构成故事……"。见《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。

〔2〕《争取小市民层的读者——记旧的连载、章回小说作者座谈会》，《文艺报》第1卷第1期（1949年10月出版）。

〔3〕张友鸾《对〈神龛记〉的初步检讨》，《文艺报》1952年第9期。

〔4〕《通俗文艺家的呼声》，《文艺报》1957年第10期。

〔5〕李兴华《评张恨水的〈啼笑因缘〉》，《文艺学习》1956年第2期。

〔6〕参见1950年10月10日《光明日报》"朝阳"文艺副刊上的《新儿女英雄传》评介特辑的文章。

〔7〕侯金镜《一部引人入胜的长篇小说》，《文艺报》1958年第2期。另外，冯牧、黄昭彦对这类小说，也有相似的评价："这类作品着重于情节的惊险曲折，而人物性格则比较单薄，但由于情节的引人入胜，故事性强，也有一定教育意义，容易收到普及的效果"。《新时代生活的画卷——略谈建国十年来长篇小说的丰收》，《文艺报》1959年第19期。

〔8〕知侠（1918—1991），河南汲县人。1938年到延安参加革命。除长篇《铁道游击队》外，还出版有短篇小说集《铺草集》、《沂蒙故事集》和中、短篇集《沂蒙山的故事》等。短篇《红嫂》在60年代曾被改编为戏曲、舞剧等多种形式。

〔9〕依雨《小说的民族形式、评书和〈烈火金钢〉》，《人民文学》1958年第12期。

〔10〕王燎荧《我的印象和感想》，《文艺研究》1958年第2期。

〔11〕曲波（1923—　），山东黄县人。1938年参加八路军。40年代内战初期，任牡丹江军区二团政委，率小分队深入林海雪原。小说《林海雪原》的故事，即以他的这段经历为依据写成。曲波的长篇小说还有《山呼海啸》、《戎萼碑》、《桥隆飙》。

〔12〕何其芳《我看到了我们的文艺水平的提高》，《文学研究》1958年第2期。

〔13〕参见侯金镜《一部引人入胜的长篇小说——读〈林海雪原〉》。

〔14〕周而复（1914—　），安徽旌德人。30年代开始文学活动，1938年到延安。40年代的创作主要是报告文学《诺尔曼·白求恩片断》和长篇小说《白求恩大夫》。除《上海的早晨》外，还著有表现抗日战争期间重要历史

事件和人物的长篇《长城万里图》(共六卷:《南京的陷落》、《长江还在奔腾》、《逆流与暗流》、《太平洋的拂晓》、《黎明前的夜色》、《雾重庆》)。

〔15〕 欧阳山(1908—),湖北荆州人。20年代末开始文学活动和写作。参加过左联,1941年到延安。1947年出版的长篇《高干大》,写解放区农村的生活。50年代以后一直在广州工作。

〔16〕 当时发表的重要评论文章、著作、材料有:昭彦《革命春秋的序曲——喜读〈三家巷〉》(《文艺报》1960年第2期),易征、张绰《谈谈〈三家巷〉》(上海文艺出版社1961年版),蔡葵《周炳形象及其他——关于〈三家巷〉和〈苦斗〉的评价问题》(《文学评论》1964年第2期),缪俊杰等《关于周炳形象的评价问题》(《文学评论》1964年第4期),《小资产阶级的自我表现——关于〈三家巷〉〈苦斗〉的讨论综述》(《文艺报》1964年第10期),陆一帆《〈三家巷〉〈苦斗〉的错误思想倾向》(《文学评论》1964年第5期)等。



第十章 在主流之外

一 “非主流文学”

在50到70年代，文学主张和文学创作的统一性是这个时期文学的总体面貌，但在某个时候、某些作家那里，时或有偏离规范的“异端”现象出现。对本时期的那些偏离、或悖逆主流文学规范的主张和创作，本书用“非主流”这一用语来表示。这一概念是在如下的含义上使用的：第一，它是相对于不同阶段的那些被接纳、被肯定、被推崇的主张和创作而言，是个“历史的”概念。它的范围、性质，与当时文学“规范”的状况有关。因此，在一个时间里被肯定和推崇的一些作品，在另一时间里，可能会当作异端而受到批判。第二，“非主流文学”在一个高度一体化的文学语境里，处于受压制的地位。有的作品，发表后受到批判，有的则没有得到公开发表的机会，而在一定范围的读者间，以各种方式流传。第三，“非主流”的“异质”文学的出现，在50到70年代，呈现为“阶段性”的状况。它们或产生于文学“规范”的要求比较松懈，对“规范”发生多样性理解的时候（如1956年—1957年这一被称为“百花时代”的阶段，以及60年代初在政治、经济、文学政策上进行调整的阶段），或产生于文学控制虽十分严厉，却存在某种个人写作、“发表”的空间的时候（如“文革”的后期）。

从40年代末开始，在中国大陆，被称为“自由主义”的作家已失去他们在文学界的位置，另外，联系着20世纪西方现代文学的“先锋

性”探索，也被目为非法。在左翼文学成为惟一文学事实的情况下，文学的“非主流”，表现为相当集中的性质。冲突常发生在一些作家所不愿放弃的精神态度和文学观念上。对于一种“肯定”的、阐释既定观念的文学的怀疑，对于保护和重建质疑和批判现实的“启蒙意识”，和在解释、想像世界上的人道主义的思想基础，是大多数情况下“非主流文学”的思想特征。这与这些作家对中国的社会现实，对中国人的生存状况和精神状况的理解有关。当然，在“文革”后期，一部分“异端”的文学的性质，开始越过这一范围，表现了对于左翼文学的观念框架的全面超越的趋势。

二 最初的“异端”

50年代初，陆续有一些作品受到批评。主要有萧也牧的短篇《我们夫妇之间》，碧野的长篇《我们的力量是无敌的》，白刃的长篇《战斗到明天》，胡风的长诗《时间开始了》，卞之琳的诗《天安门的四重奏》，路翎的话剧和短篇等。

对萧也牧[1]小说的批评，是50年代初文学界的重要事件之一。《我们夫妇之间》[2]讲述这样的故事：知识分子出身的干部李克与工农出身的张同志，虽然家庭背景、文化水平、生活爱好有很大差异，但结婚后融洽而幸福，被当作“知识分子和工农相结合的典型”；待到战争结束进入城市之后，在城市的环境中，思想感情裂痕出现并加深。后来，矛盾终获解决，夫妻之间的感情又回复如初。对这一短篇，批评者责难它“依据小资产阶级观点、趣味来观察生活，表现生活”，表现了“离开政治斗争，强调生活细节”的那种创作方法，其写作动机是为了迎合“小市民的低级趣味”。批评者还说萧也牧的创作，“已经被一部分人当作旗帜”，用来反对“太枯燥，没有感情，没有趣味，没有技术”的“解放区文艺”，而拥护“留在小市民，留在小资产阶级中的一些不好的趣味”[3]——这一批评，被赋予了“保卫人民的文艺，现实主

义的文艺”的严重意义。这反映了“延安文学”在进入城市后面对的考验，也透露了这一文学的“保卫者”紧张而脆弱的心态。

在50年代初，另一重要的批评，发生在对路翎的创作上面。写《饥饿的郭素娥》、《求爱》、《财主底儿女们》的路翎，进入50年代以后，在北京青年艺术剧院、中国剧协工作，出版了话剧剧本《迎着明天》（《人民万岁》）、《英雄母亲》、《祖国在前进》，短篇小说集《平原》、《朱桂花的故事》。路翎被看作是“胡风集团”的中坚成员，他的创作又表现了某些“异端”因素，因而，50年代初，报刊便陆续有文章批评他的一些作品，如话剧《祖国在前进》，和短篇集《求爱》、《朱桂花的故事》中的作品[4]。1953至1954年间，路翎发表了以朝鲜战争为题材的一组短篇小说：《战士的心》、《初雪》、《你的永远忠实的同志》、《洼地上的“战役”》。《初雪》写志愿军汽车司机刘强和他的助手，驾车将一批朝鲜百姓从前线地区疏散到后方的经过；《洼地上的“战役”》讲述的是侦察班战士王应洪与朝鲜姑娘金圣姬的无法实现的、因而是悲剧性质的爱情。和当时写朝鲜战争的作品一样，路翎所赞颂的，也是基于“国际主义和爱国主义”精神的英雄行动。如果说到某种独特的眼光的话，那就是更多从个体的感性生活经验和意识到的共同命运上，来表现英雄人物的思想和行为依据。在《洼地上的“战役”》中，虽然十分谨慎，却也接触到战争和个体的生活的复杂关系的问题。另外，这些小说表现了路翎更关心人的心理现实；通过人物的心理活动，将现实情景与过去的生活经历、体验加以连接、对比，是主要叙述方法。从这些条理化的，有时显得冗长和缺少变化的叙述中，可以看到受制于文学规范的路翎在艺术创造力上发生“衰减”现象，但这仍是当时已很罕见的探索情感、心理的丰富性的作品。

对这些短篇的批评，集中在《洼地上的“战役”》上（也涉及《战士的心》和《你的永远忠实的同志》）。在1954—1955年间的批评文章中，侯金镜的《评路翎的三篇小说》[5]最富于权威性。它认为除《初雪》外的几篇作品，“有着严重的缺点和错误，对部队的政治生活作了

歪曲的描写”;而《洼地上的“战役”》“这篇作品实际上在某些读者的心灵深处也形成了一个‘战役’,在那里攻击了工人阶级的集体主义,支援了个人温情主义,并且使后者抬起头来”。批评者还揣摩了作者的动机,说路翎知道“部队的纪律是玩忽不得的,于是对爱情故事的展开就下了苦心来经营,把爱情的主动安放在金圣姬那一方面”。批评者指出,路翎的这几篇作品,说明了他“还没有彻底抛弃他的错误思想和错误的创作方法”。对于这些批评,路翎发表了题为《为什么会有这样的批评?》[6]的长文作出反应。这种在当时相当少见的“反批评”,目的并非要营造文学批评的“对话”的氛围,而是为即将开展的反“胡风集团”运动所作的准备。路翎情绪激动地拒绝批评者对他的小说感情“阴暗”、表现了“悲剧式”结果的指控,反复申明的,是战士的个人生活与革命和正义战争事业相一致的观点。和批评者不同的是,路翎认为,“爱国主义”等精神品质,不是抽象概念,而是与历史的参与者的具体感性生活密切相关、从后者中提升的东西。从这一体认出发,路翎在他的作品中,表达了对个体的生命关切的温情,暗示战争与个人生活之间的矛盾,和可能出现的“悲剧”(尽管他拒绝把他的小说与“悲剧”的词语联系在一起)。不过,在反批评文章中,路翎和他的批评者一样,不承认个体价值也可以是情感体验、“历史”评价的一种角度和立场。

三 “百花文学”

1956年和1957年上半年,文学思想和创作出现了一些重要的变革。这在当时的“社会主义阵营”中,是带有普遍性的现象。在中国,毛泽东在1956年5月提出的“百花齐放,百家争鸣”的口号,给潜在于各个领域的强大的变革要求以推动和支持。文学界遂出现了突破僵化教条的、类乎当时苏联文学的那种“解冻”。

1956年第4期的《人民文学》,刊出了刘宾雁的特写[7]《在桥梁

工地上》。当时主持这份杂志编务的副主编秦兆阳在“编者按”和本期“编者的话”中,给予很高评价,说“我们期待这样尖锐提出问题、批评性和讽刺性的”、“像侦察兵一样、勇敢地去探索现实生活里的问题”的作品,已经很久了。后来,这份杂志又刊发同一作者的在文学界有更大反响的特写《本报内部消息》及其续篇。这一年的9月,《人民文学》还刊登了另一位青年作家王蒙的短篇小说《组织部新来的青年人》[8]。这篇作品,在1956年底和次年年初,引发了在《文汇报》、《文艺学习》等报刊上的热烈争论。在此前后,《人民文学》和各地的一些文学刊物,纷纷发表在思想、艺术上的探索性作品,它们或者在取材、主题上具有“新意”,或者提供了新的视点和表达方式。比较重要的有:短篇小说《办公厅主任》(李易),《田野落霞》、《西苑草》(刘绍棠),《芦花放白的时候》、《灰色的篷帆》(李准),《沉默》(何又化,即秦兆阳),《入党》、《明镜台》(耿龙祥),《美丽》(丰村),《红豆》(宗璞),《改选》(李国文),《小巷深处》(陆文夫);特写《被围困的农庄主席》(白危),《爬在旗杆上的人》(耿简,即柳溪),《马端的堕落》(荔青);诗《一个和八个》(郭小川,未公开发表),《草木篇》(流沙河),《贾桂香》(邵燕祥);以及话剧(岳野的《同甘共苦》)、杂文等。

上述作品的绝大部分,都是短篇创作。这是因为,提倡“百花”的这一文学时期,前后不过一年多的时间(其间还有过情况不明而令人疑惧的曲折)。从时间、也从作家精神展开的程度,都尚不足以将这种调整,融注进规模较大的作品中。另一个特点是,写作这些作品的,固然有丰村、秦兆阳等“老资格”作家,而主要的还是在四五十年代之交走上文学道路的青年作者。与40年代初在延安的那些作家(丁玲、王实味、艾青等)想凭藉已确立的声望、影响来重建他们批评生活的权利不同,青年作家拥有的,更多是理想主义的朝气。他们在革命中获得政治信仰和生活理想,也接受了关于理想社会的实现的承诺。但他们逐渐看到现实与理想的距离,在新的思想形态与社会制度中发现裂痕。他们从前辈作家那里继续了承担“社会责任”的

"传统",并从苏联的同行那里接过"写真实"、"干预生活"的口号。他们的这些创作,从表面上看,呈现出两种不同的趋向。一种是要求创作加强其现实政治的"干预性",更多负起揭发时弊、关切社会缺陷的责任。这些质疑和批评现状的作品,旨在重新召唤当代已经衰微的作家的批判意识。另一种趋向,则在要求文学向"艺术"的回归,清理加在它身上过多的社会政治的负累。后一种趋向,在内容上多向着被忽视的个人生活和情感价值的维护和开掘。这两种看起来正相反对的趋向,事实上,在作家的精神意向上是互为关联的。社会生活的弊端和个人生活的缺陷,其实是事情的两面。而个人价值的重新发现,也正是"革新者"探索、思考外部世界的基础。

《在桥梁工地上》的作者长期从事新闻宣传工作,他的语言并不是那样富于变化和色彩,形象和情绪的细微捕捉能力,也不是他所擅长。但他善于思考,包含着激情的思考和议论,是推动故事的主要动力。《在桥梁工地上》写到的事情,发生于1955年冬天到1956年秋天。它以记者采访的方式,写黄河桥梁工地上,老干部、桥梁队队长罗立正,与他属下的青年工程师曾刚的冲突。作品赋予罗立正的,是保守、维持现状的思想性格特征。他的工作态度和生活目标,是不遗余力地"领会领导意图",以保护自己的地位和利益。这便与不墨守成规、要求变革的曾刚发生矛盾。这一性质的冲突,到了《本报内部消息》,以更为尖锐、"采取了露骨的公开挑战的态度"[9]展开。这些作品涉及了个人与群体、与社会的关系问题,同时暗示了这个新生的社会存在"本质化"、"教条化"的趋向。王蒙的《组织部新来的青年人》讲述的是关于20世纪现代中国社会的"疏离者"的故事。抱着单纯而真诚信仰的"外来者"林震,来到新的环境,却不能顺利融入,他因此感到困惑。小说的主题、情节模式,与丁玲在延安写的《在医院中》颇为近似。投身革命的青年医生陆萍来到根据地医院,她无法处理想像与事实之间的巨大裂痕,她与周围的人发生磨擦,也有一个异性的知音给予支持,但他们又显得那样势单力薄。当然,比起林震

来，陆萍已见过世面，林震对生活的纯净的幻觉，在她那里已有很大程度上的消褪。她的行动更富挑战性，也更有心计。《组织部新来的青年人》及其他的“干预生活”的创作，以富于浪漫激情的青年知识者的叙述人身份，来描述他们所观察到的社会“危机”；在一些作品中，并表达了对于前景不能确定的忧虑，和他们的“英雄”孤立无援的“悲剧”。

细致绵密、也略为感伤的短篇《红豆》（宗璞），是另一类型创作中影响较大的作品。也是一个有关革命与爱情的冲突的故事。北平某大学学生江玫和齐虹的爱情，被放置在40年代末动荡的社会背景上。个人的生活道路与“历史”的抉择，被看成是“同构”的；制约着感情命运的主要因素，是对待现实政治的不同立场和态度。因此，主人公在群众运动中改造自己走向革命，也包括对自己脆弱、迷误的感情经历的反省。但小说又包含着更复杂的成份，存在着叙事的内部矛盾。故事是在回忆上展开的，叙述者在相当大的程度上可以看作是已成为“党的工作者”的江玫。然而，叙述的“反省”并不彻底。在细致而动情地涉及当事人的爱情经历时，便会或多或少地离开了“批判”的立场，而同情了江玫的那种感情纠葛。因而，投身革命与个人感情生活，在小说中并没有被处理成完全一致。这种叙述上的分裂，当年的批判者就已指出：“作者也曾经想……刻划出小资产阶级知识分子江玫经过种种复杂的内心斗争，在党的教育下终于使个人利益服从于革命利益”，“然而，事实上作者并未站在工人阶级立场上来描写小资产阶级知识分子的心理状态。一当进入具体的艺术描写，作者的感情就完全被小资产阶级那种哀怨的、狭窄的诉不尽的个人主义感伤支配了”，“作者没有比江玫站得更高”，没有“看到过去江玫的爱情”“是毫不值得留恋和惋惜的”[10]。

上述的创作，在1957年夏天之后受到批判，它们的出现，被批评家描述为“一股创作上的逆流”[11]。二十多年后，在变化了的政治和文学的环境中，这些“毒草”转而成了“重放的鲜花”[12]，获得了截然相反的评价。而它们的作者，在很大程度上也被看作是受难而复出

的“文化英雄”。

四 象征性的叙述

反右派运动之后,政治、经济、文化“大跃进”的浪漫主义运动,带来严重的经济危机和文化问题。60年代初,被迫实行全面的“退却”式的“调整”。国家对社会生活和文化领域的控制也有所放松。在这种情势下,文学的多样化的要求重新提出。一些作家在1957年受挫的批判精神,和对自由意志的怀恋,又有所萌发。

在创作上,这一回却主要呈现在一些“老作家”的写作上。他们中有陈翔鹤、孟超、田汉、冯至、黄秋耘,以及历史学家吴晗、邓拓等。由于年龄、阅历、知识结构、职业特点诸种因素,又可能是接受了几年前的“历史教训”,和当时文学界对“历史题材”创作的提倡(现实生活的严重问题,使作家感到难以表现,文艺界遂提出对历史题材的开拓),这些作家的创作(小说、戏剧、杂文等),大都不是直接触及现实生活,它们从历史故事、传说等取材,来融入作家的现实评价。这种创作现象,可以称为象征性或“影射性”的叙述。

1961年的8、9月间,邓拓[13]开始在《北京晚报》上开辟“燕山夜话”的随笔、杂感专栏。到次年的12月,共得一百五十余篇。61年的9月,邓拓还与吴晗、廖沫沙一起,以“吴南星”[14]的共用笔名,在中共北京市委的理论刊物《前线》上开辟“三家村札记”的专栏。邓拓等的这些杂文、随笔,常从古代史书,稗史、文人别集、笔记或历史传说、故事中撷取材料,加以阐发引申来议论现实的社会政治、伦理道德、文化艺术、学术研究等范围广泛的现象、问题。其中,《爱护劳动力的学说》、《一个鸡蛋的家当》、《专治“健忘症”》、《堵塞不如开导》、《伟大的空话》、《“放下即实地”》、《王道和霸道》等,被认为对现实的社会政治问题含有批判和“影射”的内容。

这个时期的历史小说、历史剧,重要的有:陈翔鹤的短篇小说《陶

渊明写〈挽歌〉》、《广陵散》，黄秋耘的短篇《杜子美还乡》、《鲁亮侪摘印》，冯至的短篇《白发生黑丝》，田汉的《谢瑶环》(京剧)，孟超的《李慧娘》(京剧)，吴晗的《海瑞罢官》(新编历史剧)等。《陶渊明写〈挽歌〉》(1961 年第 11 期的《人民文学》)写晚年的陶渊明有一年秋天到庐山见慧远法师，及回家后撰写《挽歌》和《自祭文》的经过，在平淡、有节制的文字里，表现了主人公对"艰难坎坷的一生"的感慨，和对死生的旷达和超脱。过了一年之后，这位早已转事古典文学研究的作家，又发表了同样以魏晋历史为素材的《广陵散》(《人民文学》1962 年第 10 期)，讲述"竹林七贤"之一的嵇康，因不慕权贵、恣情任性，为钟会构陷，与吕安一起被司马集团杀害。在这两个短篇里，应该说寄寓着作者在当代所经历的政治纷扰的感慨[15]。冯至的《白发生黑丝》和黄秋耘的《杜子美还家》，都以唐代诗人杜甫的生活为题材。前者写身经忧患、体衰多病的杜甫悲凉的晚年；后者则写任左拾遗的杜甫被遣归家时目睹的乡村破败、妻儿忍饥挨饿的情景。京剧《李慧娘》根据明代传奇《红梅记》(周夷玉)和戏曲传统剧目《红梅阁》改编。孟超的改编，加重了对鬼魂李慧娘的刻画，渲染她"身为厉鬼而心在世间，与一代豪势苦斗到底"的特征。对这出写复仇鬼魂的戏，廖沫沙在《"有鬼无害"论》[16]的文章中加以赞扬，但在 1963 年，戏本身连同对它的支持，就受到批判。理由是宣扬了"封建迷信思想"，并且，"与其等到死后'愤火千丈'、'喷血三尺'，倒不如趁活着的时候挺起胸膛来斗争"，改编者不应该"把正义和豪情、希望和力量，一概都放在人死后，放在鬼身上"[17]。在当时创作、改编的戏曲作品中，吴晗的《海瑞罢官》影响最大。吴晗是明史研究专家，50 年代末，写了有关海瑞的几篇论文。1959 年底，应北京京剧团马连良和其他朋友的约请，编写了这部戏。剧情是 1569 年夏至 1570 年春海瑞任应天巡抚时，平反冤狱，除霸安良，退还豪权势要强占的民田的事迹。对于《海瑞罢官》的评价，在"文革"发生的前夕，成为一个重要的政治事件。[18]

这些小说、戏剧作品，写到不公正的社会现象，写到报国无门的文人对现实的忧虑和慨叹——正直者的仗义执言、以“道”抗“势”，却得不到当权者的信任，反遭迫害。作品中常流贯着忧国忧民的情绪。“文革”中对它们的批判，主要攻击它们“微言暗讽，影射现实”。如《陶渊明写“挽歌”》是影射1962年的“庐山会议”，《海瑞罢官》是为被罢官的彭德怀翻案。“影射”，如果不一定指人物、细节与“时事”的直接对应和比附，而指作品的取材集中点，指整体的情绪、意向的话，这种说法，也不是没有道理。从根本上说，写作历史剧、历史小说的作家的意图，并非要重现“历史”，而是借“历史”以评说现实。

五 位置的置换

在“文革”期间，除了公开发行的报刊和国家出版社出版的作品外，还存在着在“地下”的一定范围流传的作品——这也可以说是这个时期的“非主流文学”。这方面的情况，将在下面有关的部分作出说明。

另外值得注意的现象是，在“文革”前夕和“文革”中，一大批在此之前被肯定、推荐的当代作品，这个时候，却成了批判对象，被置于“非主流”的位置上。早在50年代末，写到彭德怀的《保卫延安》就被列为禁书。60年代初，从创作思想到艺术方法都相当切合当代文学规范的长篇《刘志丹》(李建彤)，在未正式出版时就受到批判[19]。此后，陆续被从正统、主流的行列中剔出的，几乎囊括了五六十年代的重要作家、作品，如赵树理的小说，《红日》、《红旗谱》、《青春之歌》、《红岩》、《山乡巨变》、《三家巷》、《上海的早晨》等等。它们被指责“为反动资本家辩护”，“为叛徒、内奸立传”，“为错误路线歌功颂德”，“大写中间人物，污蔑劳动人民”，“丑化革命战士”……这种情形，看起来令人难以置信。但是，如果政治和文艺的“革命”是“不断”的，向着未来的更为“纯粹”的目标行进，那么，“革命每前进一步，斗争目标都发

生变化，关于'未来'的景观亦随之移易，根据'未来'对历史的整理和叙写也面临调整"[20]。基于这种逻辑，这种"革命"与"反动"、"进步"和"倒退"的移位，也不是完全无法理解的。

注 释

〔1〕 萧也牧(1913—1970)，浙江吴兴人。30年代末到晋察冀根据地参加革命。50年代初发表《我们夫妇之间》、《海河边上》、《锻炼》等中短篇小说，受到批判。1957年被定为右派分子，失去写作资格。在中国青年出版社期间，担任过小说《青春之歌》、《红旗谱》等的责任编辑。"文革"期间被迫害致死。作品集有《萧也牧作品选》(天津百花文艺出版社1979年版)。

〔2〕 发表于《人民文学》第1卷第3期。

〔3〕 参见陈涌《萧也牧创作的一些倾向》(《人民日报》1951年6月10日)、李定中(冯雪峰)《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》(《文艺报》第4卷第5期)、丁玲《作为一种倾向来看——给萧也牧的一封信》(《文艺报》第4卷第8期)等文。后来，萧也牧于5卷1期的《文艺报》上，发表了《我一定要切实地改正错误》的检讨文章。

〔4〕 如《人民文学》1952年第1期的《评路翎的短篇小说集〈平原〉》(吴倩)，《文艺报》1952年第6期的《一部明目张胆为资本家捧场的作品——评路翎的〈祖国在前进〉》(企霞)，《文艺报》第9期《歪曲现实的"现实主义"——评路翎的短篇小说集〈朱桂花的故事〉》(陆希治)等。

〔5〕 《文艺报》1954年第12期。

〔6〕 连载于《文艺报》1955年第1、2期合刊和第3期、第4期上。

〔7〕 在当代中国，"特写"与"报告文学"一般是可以互换的体裁概念。但在这个时期，刘宾雁、耿简等的写作，并不是那种要求写"真人真事"的特写，而是可以概括、虚构的"研究性"特写。这种体裁，后来没有得到发展。

〔8〕 小说原稿经秦兆阳作了修改，发表时，篇名也由《组织部来了个年轻人》改为《组织部新来的青年人》。"文革"后王蒙的选集、文集，这一短篇由作者恢复为原篇名。小说修改的具体情况，参见《关于〈组织部新来的青年人〉》(《人民日报》1957年5月8日)。

〔9〕 李希凡《所谓"干预生活"、"写真实"的实质是什么?》，《人民文学》1957年

第 11 期。

〔10〕 姚文元《文学上的修正主义思潮和创作倾向》,《人民文学》1957 年第 11 期。

〔11〕 李希凡《从〈本报内部消息〉开始的一股创作上的逆流》,《中国青年报》1957 年 9 月 17 日。

〔12〕 1979 年,上海文艺出版社将这批作品(主要是小说、特写)汇集成册,书名为《重放的鲜花》。将它们重评为"鲜花",编者在《前言》中有这样的说明:"我们从《在桥梁工地上》、《本报内部消息》、《组织部新来的青年人》、《改选》等这些'干预生活'的作品中,看到那里面塑造的罗立正、陈立栋、刘世吾等形形色色的官僚主义者,今天还在玷污我们党的荣誉,腐蚀我们党的肌体,妨碍我们奔向四个现代化的步伐。我们必须与之作积极的斗争。我们也可以从这些作品里的曾刚、黄佳英、林震等人物身上,汲取到鼓舞意志、奋起斗争的力量。《小巷深处》、《在悬崖上》和《红豆》等写爱情题材的作品,作者是通过写这些所谓'家务事,儿女情'、'悲欢离合'的生活故事,……歌颂高尚的革命情操,歌颂新社会;鞭挞自私自利的丑恶灵魂,批判旧世界。"可以看出,对这些作品的评定,虽说会有"毒草"与"鲜花"的相反结论,但批评者理论依据和视角,却相当一致。

〔13〕 邓拓(1912—1966),福建闽侯人。历史学家,新闻工作者。1930 年参加革命。曾任《晋察冀日报》社长兼总编辑。50 年代,任《人民日报》社长兼总编辑,因被毛泽东批评为"书生办报,死人办报"而调离。1958 年后,担任中共北京市委书记处书记,《前线》主编。"文革"开始不久,被迫害致死。主要文学作品集有《燕山夜话》(北京出版社 1963),《三家村札记》(与吴晗、廖沫沙合著,人民文学出版社 1979),《邓拓诗文选》(人民日报出版社 1976),《邓拓文集》(北京出版社 1986)等。

〔14〕 吴,吴晗;南,马南邨,邓拓发表《燕山夜话》用的笔名;星,繁星,廖沫沙写杂文用的笔名。

〔15〕 黄秋耘曾记述 50 年代的陈翔鹤:"他是个共产党员,却对当时那种政治运动、政治斗争感到十分厌倦。在某一次谈心中,他凄然有感地对我说:'你不是很喜欢嵇康么? 嵇康说得好:"欲寡其过,谤议沸腾,性不伤物,频致怨憎。"……你本来并不想卷入政治漩涡,不想介入人与人之间的那些无原则纠纷里面,也不想干预什么国家大事,只想一辈子与人无患,与

世无争，找一门学问或者文艺下一点功夫，但这是不可能的，结果还是'谤议沸腾'、'频招怨憎'。"黄秋耘《风雨年华》第171页，人民文学出版社1988年版。

〔16〕《北京晚报》1961年8月31日。署名繁星。

〔17〕梁璧辉《"有鬼无害"论》，《文艺报》1963年第5期。

〔18〕1965年11月10日，上海《文汇报》发表了姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》的长文。接着，围绕剧作和姚的文章，各种政治力量展开激烈的较量。这一事件持续到次年的四、五月间。1965年12月下旬，毛泽东在杭州的谈话中指出，"姚文元的文章很好，……缺点是没有击中要害。《海瑞罢官》的要害是罢官，嘉靖罢了海瑞的官，我们也罢了彭德怀的官，彭德怀就是海瑞。"

〔19〕这部长篇写刘志丹在陕甘宁根据地的斗争生活。在60年代初，全书未公开出版，只有个别章节于1962年七、八月间的《工人日报》(北京)上连载。在中共八届十中全会上，这部小说被批判为"为高岗翻案的大毒草"，并引发出毛泽东的"利用小说进行反党是一大发明"的著名批语。此后，成立了康生为组长的《刘志丹》专案审查组，"因这事件受株连者数以万计，许多人受到残酷迫害"(朱寨主编《中国当代文学思潮史》第459页，人民文学出版社1987年版)。

〔20〕黄子平《革命　历史　小说》，第28页，牛津大学出版社(香港)1996年版。

第十一章 散 文

一 当代的散文概念

在50至70年代,“散文”是个涵盖面宽泛的体裁概念。因为漫无边际,作家和研究者有时会作出“广义”和“狭义”的区分。狭义的散文,指的是所谓“抒情性散文”,其特征,相近于“五四”文学革命初期所提出的“美文”,后来也有人称之为“艺术散文”。而广义的散文概念,则除此之外,还包括“叙事性”的、具有文学意味的通讯、报告(“报告文学”或“特写”),也包括以议论为主的文艺性短论,即“杂文”、“杂感”等。另外,在有的时候,文学性的回忆录、人物传记等,也会被列入散文的范围之内。

散文概念的这种理解与使用方法,蕴含着这一概念在本世纪文学过程中不断发生变化的事实。变化牵涉到两个方面,一是散文的范围,另一是散文中各种样式的关系。变化的趋向,则与一个时期的社会思潮、文学观念的状况有关。当鲁迅作出“散文小品的成功,几在小说、戏曲和诗歌之上”的论断时,这里的“散文小品”,主要指的是“美文”,或后来所说的“抒情散文”、“艺术散文”。在30年代的一段时间里,议论性为主的“杂文”,成为散文的主流。抗日战争开始后的几年中,艺术地“报告”事实的通讯、报告,在散文领域中占据最主要的地位。报告文学兴盛的这一情况,在40年代的国统区虽然没有得到继续,却在解放区有了进一步的发展。在包括解放区文学在内的

左翼文学中，散文的范围不断扩大，将抒情小品、杂文、通讯报告等都囊括在内。而且，其演化趋势，是从显示个人性情，向着议论现实、“报告”事态的方向发展。在50年代，对现实生活“反映”的广阔和迅速，是这个时期文学写作的“方向性”的要求；而包含“个人性”经历和体验的取材，以及与此相关的表达方式，其价值则受到怀疑。在这种情况下，以对生活现象的“报告”为主要特征的叙事倾向的写作，便构成了散文的主体。[1]

50年代初，纪实性的通讯、报告、特写，在散文创作中占有绝对的分量。当时创作的两大主题，一是对“新时代”的歌颂，对当时展开的“社会主义建设”的描述，另一是表现朝鲜战争的英雄行动。靳以写佛子岭水库工地的劳动，李若冰、华山表现大西北(柴达木盆地、祁连山等)的工业基地的建设，以及柳青、秦兆阳有关50年代农村合作化的特写，都属前一主题。比较起来，有关朝鲜战争的通讯报告，在读者中产生更大的反响。巴金、刘白羽、杨朔、菡子、黄钢等，都有这方面的作品发表。其中，魏巍的创作影响最大。魏巍[2]两次到朝鲜前线，先后发表了《汉江南岸的日日夜夜》、《谁是最可爱的人》、《战士和祖国》、《挤垮它》等作品，它们以《谁是最可爱的人》为名结集出版。该书在1951年出版后到1960年，三次再版(所收篇目有增补)。《谁是最可爱的人》和1958年写的《依依惜别的深情》，在当时广为流传；“最可爱的人”成为赴朝鲜作战的“志愿军”士兵的代称。真挚的情感，对“典型情景”的选择与提炼，和以抒情性议论来提升事件意义的方法，是作品获得众多读者的原因。魏巍当时的写作，显然提高了通讯报告在当代文学中的地位。丁玲在反驳“有人”以为魏巍的作品“虽然写得好，不过只能说是通讯，算不得是文学作品”时，提出了衡量“文学价值”的当代尺度：“今天我们文学的价值，是看它是否反映了在共产党领导下的我们国家的时代面影。是否完美地、出色地表现了我们国家中新生的人，最可爱的人为祖国所作的伟大事业。”[3]这预告了特写、报告文学在当代的重要地位。报告文学、特写在五六

十年代，还有多次的创作“高潮”。如1958年间，又如1963年到“文革”前夕。60年代，郭小川的《旱天不旱地》，魏钢焰的《红桃是怎么开的?》，黄宗英的《小丫扛大旗》、《特别的姑娘》，孙谦的《大寨英雄谱》，穆青等的《县委书记的榜样——焦裕禄》等，影响广泛，参与了对当时的“时代精神”的创造。

二 散文的“复兴”

从50年代开始，通讯报告有了很大的发展，散文小品(或抒情散文)的地位却受到很大削弱，因为那是一个个体的经验、情感的表达受到抑制的时代。不过，也存在着“复兴”散文小品的要求，和在某个时间实现这种要求的有限的努力。

在50年代中期实行“百花齐放，百家争鸣”方针的短暂时间里，由于文学写作题材、风格等的限制有所减弱，对作家个体精神和创造力的束缚有所放松，因而，在1956年和次年的一段时间，散文出现了最初的“复兴”现象。由中国作协的1956年度作品选本，散文不再与特写同处，而将“散文小品”与“特写”分开。这一年的《散文小品选·前言》[5]指出，“这本选集反映了1956年我国文艺界的一个好现象：短小的散文小品多起来了”，而“在全国解放后的几年间，这类短文却不多见”。能显示这个时期散文“复兴”迹象的，有老舍的《养花》，丰子恺的《南颖访问记》、《庐山面目》，钦文的《鉴湖风景如画》，方令孺的《在山阴道上》，姚雪垠的《惠泉吃茶记》，叶圣陶的《游了三个湖》，万全的《搪瓷茶缸》，徐开垒的《竞赛》，秦牧的《社稷坛抒情》，杨朔的《香山红叶》，魏巍的《我的老师》，端木蕻良的《传说》，川岛的《记重印游仙窟》等。这些作品，表现了作家回到个人性情、体验上来的努力，并探索着个性化的语言和表达方式。不过，由于“百花时代”在时间上的短暂，而文学界当时的中心问题显然是在另一处，因此，散文的问题并未在理论上面引起探讨，而许多作家(尤其是“五四”以来有成

就的散文作家)也不可能将他们的努力持续下去。到了1957年下半年,"复兴"的进程便遭遇严重挫折。在1958年,"散文、特写、报告文学是文学战线上的尖兵,是时代的感应神经,战斗的号角"的观点,得到重申和强调,散文作家被告知要"立刻投入到生活的洪流中去",把千万劳动者的"丰功伟绩、模范事例用最快的速度变为全国人民共同的财富,成为鼓舞生活前进的推动力量"[6]。

另一次"复兴"散文的要求,发生在60年代初期。当时文学界进行的"调整",其中心点是改善文学与政治的关系,在题材、风格上提倡有限度的多样化。作为更直接展现作家的性情和文体意识的散文,在这一时期受到重视。1961年1月起,《人民日报》在第8版开辟了"笔谈散文"的专栏,发表了老舍的《散文重要》(1月28日)和李健吾的《竹简精神》(1月30日)等文章。《文艺报》也发出重视散文创作言论。接着,上述报刊和《文汇报》、《光明日报》、《羊城晚报》等多种报刊,刊发了提倡、议论散文创作的文章。冰心、吴伯箫、凤子、秦牧、徐迟、黄秋耘、郭预衡、川岛、萧云儒等,都对此发表了意见。[7]由于文学界的重视,也由于创作取得的收获,以至于1961年被有的人称为"散文年"。

在这两年左右的时间里,散文的成绩首先表现为,"散文作家"成为实体性的概念。散文写作不是一些作家偶涉的样式,而形成了以此为"专业"的作家群。50年代初主要写小说、通讯的杨朔,在50年代中期开始,转向了散文写作。刘白羽也从小说、通讯,转而对散文的侧重。袁鹰、魏钢焰从写诗转到写散文。当时被称为"散文作家"的还有秦牧、碧野、菡子、柯蓝、郭风、何为、陈残云、林遐、杨石等。老作家如巴金、冰心、吴伯箫、曹靖华,以及吴晗、邓拓、翦伯赞等学者,也都在这一领域有所贡献。在这个时期,报刊发表了一批体现当时创作水准的作品[8]。一批有影响的散文集也在此时出版,如《花城》(秦牧)、《东风第一枝》(杨朔)、《红玛瑙集》(刘白羽)、《花》(曹靖华)、《樱花赞》(冰心)、《北极星》(吴伯箫)、《风帆》(袁鹰)、《初晴集》(菡

子)、《珠江岸边》(陈残云),和中国作协的《1959—1961 散文特写选》(周立波编选并作序)、由川岛主编的散文选集《雪浪花》等。这个时期的散文写作,取材有了拓展。“举凡国际国内大事、社会家庭细故、掀天之浪、一物之微、自己的一段经历、一丝感触、一撮悲欢、一星冥想、往日的凄惶、今朝的欢快,都可以移于纸上,贡献读者”[9]——这一申明虽说不可能完全实现,却也表明一个较有利于散文生长的环境的存在。

这一时期散文作家试图建立艺术个性的努力中,普遍重视从我国古典散文和“五四”以来散文小品的艺术经验取得借鉴。在“五四”新文学的诸种样式中,散文受西方文学影响相对较少,而与我国的古代文学传统,保持着更密切的联系。唐宋散文,尤其是明清的散文小品,对现代散文体式的建立,起到重要的作用。巴金、冰心、杨朔、曹靖华等,都在这期间谈到古典诗词和散文对他们的创作所产生的重要作用。即使是刘白羽这样的作家这个时期的创作,也可以清楚看到这种借鉴的痕迹。讲求情景交融,注重“意境”的营造,谋篇布局上的曲折有致,对语言在传神达意的表现力的锤炼,是这种借鉴的相当一致的方向。

但是,这个时期散文创作的发展空间其实也相当有限,尽管作家的个人经历和体验进入写作的可能性有了增加。情感、观念,难以有超越意识形态规范的可能,事实上也存在着某几种固定的格式。艺术方法的选择和借鉴也受到很大限制。散文在这一时期普遍的“诗化”追求,和对技巧的经营,虽说是散文艺术质量提高的表现,但也是以艺术的精致化来弥补创造空间的欠缺。

三 散文作家及其创作模式

在 60 年代初的“散文复兴”中,杨朔、秦牧、刘白羽被认为是成就突出、且对当代散文艺术作出贡献的作家。他们的作品,分别构成了

五六十年代散文写作的三种主要“模式”，在一个时期产生广泛的影响。

杨朔[10]50年代中期发表《香山红叶》起，转向散文创作。他的《雪浪花》、《荔枝蜜》、《茶花赋》等，在发表的当时，以及80年代的一段时间，被看作是当代散文名篇，选入各种选本和中学语文课本中。“拿着当诗一样写”——是他这个时期的创作追求。“我向来爱诗，特别是那些久经岁月磨炼的古典诗章。这些诗差不多每篇都有自己新鲜的意境、思想、情感，耐人寻味，而结构的严密、选词用字的精炼，也不容忽视。我就想：写小说散文不能也这样么？于是就往这方面学，常常在寻求诗的意境。”[11]他所讲究的“诗意”，包括谋篇布局的精巧、锤词炼字的用心，以及“诗的意境”的营造。其中最重要的，其实是“从一些东鳞西爪的侧影，烘托出当前人类历史的特征”[12]的那种思维和感情方式。如见到盛开的茶花而联想祖国欣欣向荣面貌，以香山红叶寓示历经风霜、到老愈红的革命精神，将劳作的蜜蜂比喻只问贡献、不求报酬的劳动者等等。在杨朔写作的年月，寻常事物，日常生活不具有独立的价值，只有寄寓、或从中发现宏大的意义，才有抒写的价值。杨朔的散文，在贯彻这种从一切事物中提取宏大政治性主题的写作模式时，靠某种带有“个人性”特征的取材，也靠与古典散文建立的联系，给这种已显得相当僵硬的文体增加了一些“弹性”，使观念的表达，不至那么直接、简单。这种“弹性”，在当时给人“耳目一新”的感觉，他因此得到广泛的赞扬；而在写作的个人想像空间有了更大拓展的80年代中期以后，杨朔散文的“生硬”[13]在读者的阅读中便急速凸显，“开头设悬念，卒章显其志”的结构模式，也转而为人们所诟病。

刘白羽[14]50年代后期开始，也主要从事报告文学、散文的写作。《红玛瑙集》收入60年代初他的最具特色的那些散文作品，如《日出》、《灯火》、《长江三日》、《樱花漫记》等。作者自己认为，它们连同稍后发表的《平明小札》，是“对新的美的探索的结果”。他参加的

40年代内战,是他感受和想像的"资源",也是评价生活的标尺。这决定了他经常采用现实生活场景和战争年代记忆相交织的构思方式。也记叙事件,也描绘场面,但最主要是抒发那种激越的感情;正如作者所说:"不是为了给那个年月的动人姿态,作一点速写画,也不是希望在纸上留下一点当时的气息,而主要的是为了一种感情的冲激。"(《写在太阳初升的时候》)秦牧[15]的散文则表现了重视"知识性"的特点。秦牧60年代散文的写法,是杂文和随笔的调合。文章有着清晰的观念框架和论证的逻辑线索。用来支持这些观念的,是有关的历史记载、见闻、传说等材料的串联、组织。那些被广泛称道的作品,如《古战场春晓》、《社稷坛抒情》、《土地》、《花城》等,得益于有更多的情感的融入,和材料组织所显现的联想的丰富和从容,夹叙夹议也加强了谈天说地的趣味。

这一时期,曹靖华、吴伯箫、菡子、袁鹰、郭风、柯蓝、碧野、陈残云等,在散文创作上也取得若干成果。曹靖华的《花》,收入的大都是对旧日生活的回忆文字,如记叙他与鲁迅交往的《忆当年,穿着细事且莫等闲看!》、《雪雾迷蒙访书画》、《智慧花开烂如锦》等。另外,他还写有记叙他在云南、广西、福建旅行见闻的《点苍山下金花娇》、《洱海一枝春》等。吴伯箫早期的散文,收在30年代出版的集子《羽书》中。60年代的作品如《记一辆纺车》、《窑洞风景》、《菜园小记》、《歌声》等,记叙的是有关40年代初延安的生活。在当时对战争年代精神传统发掘的社会思潮中,吴伯箫以有个性色彩的记忆作出反应。郭风和柯蓝,在当代的"散文诗"的创作中做出贡献。郭风五六十年代的散文集有《叶笛集》、《山溪和海岛》等。他的短小的诗化散文,多取材于家乡福建的山水民情,讲究意象、情调、语感的有机结合。

四 杂文的命运

因为鲁迅等作家的写作,杂文在中国现代文学中成为一种不能

完全忽略的文学样式，也成为不少作家用来表现其“社会承担”的手段。1942 年 3 月，罗烽在丁玲主编的《解放日报·文艺》上撰文，感慨于鲁迅先生那把“划破黑暗”，“指示一路去的短剑已经埋在地下了，锈了，现在能启用这种武器的实在不多”，而坚持说“如今还是杂文的时代”（《还是杂文的时代》）。这一论题的提出方式，表明有关杂文的问题，不仅是文学“自身”的问题。正如罗烽的批判者指出的，“作者是在抗日战争时期就有关‘时代’的问题发言；是在跟人们争论究竟对中国当时的现实，特别是延安这样一个地方，应该持一种什么样的看法。”[16]而对“现实”、尤其是“延安”和“新中国”的现实的看法和态度，永远是个敏感的政治立场问题。因此，进入 50 年代之后，这种与作家的批判精神相联系的文体，其存在和发展便面临众多难题。

1956—1957 年间，文学界提出发展各种文艺形式和风格，也容许、甚至有时还提倡对“人民内部”的缺点，对社会生活的“黑暗面”进行揭露和批评，杂文的写作问题又一次引起关注。1956 年 7 月《人民日报》改版后，副刊版的杂文受到重视。接着，各地报刊也都将振兴杂文作为改革的重要内容。在这期间，茅盾（玄珠）、夏衍、巴金（余一）、叶圣陶（秉丞）、唐弢、巴人、吴祖光、邓拓（卜无忌）、林淡秋、曾彦修（严秀）、高植、舒芜、秦似、蓝翎、邵燕祥等，都加入到杂文的写作行列。夏衍的《“废名论”存疑》，唐弢的《言论老生》，巴人的《论人情》、《况钟的笔》，叶圣陶的《老爷说的准没错》，严秀的《九斤老太论》，臧克家的《六亲不认》，吴祖光的《相府门前七品官》，秦似的《比大和比小》等，是当时的名篇。这个期间，徐懋庸[17]在杂文的振兴上，出力最多。从 1956 年底到第二年夏天，他以弗先、回春等笔名发表的杂文有一百多篇，其中有《真理归于谁家》、《不要怕民主》、《不要怕不民主》、《武器、刑具和道具》、《宋士杰这个人》等。他还在《小品文的新危机》[18]中，列举妨碍杂文写作的七大矛盾，而引起了有关杂文在当代命运的讨论。他认为，杂文应该在民主的基础上发展起来，“民主的意义之一就是人民要求的多样性，因此杂文也应该多样性，可以歌

颂光明，也可以揭露黑暗”，“杂文作家要养成对黑暗的敏感”[19]。这次杂文写作的恢复，随着反右派运动的开始而告结束；情形正如有人在反右尚未开始时所言：“杂文是‘百花齐放，百家争鸣’的急先锋，又是‘百花齐放，百家争鸣’的晴雨表。当‘百花齐放，百家争鸣’的方针受到抵制的时候，也就是杂文受到抵制的时候。”[20]

60 年代初，与散文的第二次“复兴”一起，杂文创作也一度活跃，时间大致在 1961 年到 1962 年间。1962 年 5 月，《人民日报》在副刊版开辟了“长短录”专栏，由杂文作家陈笑雨主持，聘请夏衍、吴晗、廖沫沙、孟超、唐弢为特约撰稿人。专栏确立了“表彰先进，匡正时弊，活跃思想，增加知识”的全面而稳妥的宗旨。期间，邓拓的《燕山夜话》和吴南星的《三家村札记》也在陆续刊出。邓拓在《燕山夜话》的一篇文章中谈到，“我之所以想利用夜晚的时间，向读者同志们做这样的谈话，目的也不过是要引起大家注意珍惜这三分之一的生命，使大家在整天的劳动、工作以后，以轻松的心情，领略一些古今有用的知识而已”（《生命的三分之一》）。邓拓等，既是历史学等的学者，同时又是政府机构的高层官员，加上这个时期所实施的提倡“轻松”的“软性”文化方针，使《燕山夜话》、《三家村札记》等呈现了那种谈心、引导式的叙述风格，和对知识（尤其是历史知识）的重视的风貌。从尖锐讥刺和直逼主旨，到这时的曲折展开、温和节制的态度和语调，这种文类的当代变迁，包含着复杂的政治文化内涵。不过，在这些平易、委婉、朴素的文字中，确有不少“不为陈言肤词，不为疏慢之语”的篇章。如《伟大的空话》、《专治“健忘症”》、《爱护劳动力的学说》、《堵塞不如开导》、《说大话的故事》、《王道和霸道》、《陈锋和王耿的案件》等。不过，邓拓（也包括吴晗、廖沫沙）的杂文，更重要的是提供了一种思想态度和文体风格：在宽容、中庸的形态中，来寄托他们对现实生活缺陷的敏感、关切，容纳他们对于现代教条、对于僵化思想秩序的质疑性批判，从而也塑造了叙述者的正直、坚强的思想品格。

五 回忆录和史传文学

回忆录和“史传”性散文，在50年代受到特别提倡。它们与革命历史小说一起，成为以“形象”的手段，来确立对现代中国历史的权威叙述的重要凭藉。比较起“虚构”的小说创作来，“记实体”的回忆录的史传散文，有小说所难以替代的直接性和影响力，因而其创作活动有不限于文学界的广阔范围。

在50年代前期，这种写作侧重于撰写英雄人物的故事。当时较有影响的作品有《把一切献给党》（吴运铎）、《高玉宝》（高玉宝）、《不死的王孝和》（柯蓝）、《革命母亲夏娘娘》（黄钢）等。不久，回忆录和史传文学，便成为有计划、有组织的写作活动。重要的有：《志愿军英雄传》（共三集，出版于1956年）的编写；1956年8月，中国人民解放军总政治部发起了“中国人民解放军三十年”的征文的写作活动，其目的是为了“清晰完整”地反映解放军的“出生、战斗、成长和发展”的历史；后来则是影响更大的大型丛刊《红旗飘飘》和《星火燎原》的写作。《红旗飘飘》由中国青年出版社于1957年开始出版，至“文革”前，共出16集。“文革”结束后到80年代中期，又出版至第29集。《星火燎原》则由人民文学出版社于1959—1963年出版，当时编辑了10集，第5、第8两集未能出版。体例上按当时中国现代革命史的各个阶段顺序编排。《红旗飘飘》第2集的“出版说明”指出，“本丛刊是专门向我国广大青年读者宣传我们党和中国人民光荣斗争的历史，歌颂近百年来我国历次革命斗争中的革命先烈和英雄人物，鼓舞我们青年一代向无限美好的社会主义英勇进军的”。虽然丛刊中有小说、诗词等体裁的创作，但大部分是记实体的叙事文。在作者方面，主要是所记叙事件的亲历者，其中不少是国家、军队高层的官员和将领。这种文体，连同作者的身份，在读者的阅读心理上，加强了历史叙述的可信性和权威性。对于历史事件和人物的叙述方式与历史评

价，自然会严格按照已确立的叙述规则进行，同时也根据现实政治斗争的状况加以调整。

除了丛刊收入的作品之外，这个时期的“革命回忆录”还有很大数量的出版。流传较广的有：《毛泽东的青少年时代》（萧三）、《跟随毛主席长征》（陈昌奉），《方志敏战斗的一生》（缪敏），《我的一家》（陶承，后来改编为电影《革命家庭》），《王若飞在狱中》（杨植霖），《艰难的岁月》（杨尚奎），《在大革命洪流中》（朱道南），《在烈火中永生》（罗广斌，后与杨益言合作，改写为长篇小说《红岩》），《在毛主席的教导下》（傅连暲）、《转战南北》（李立），《气壮山河》（李天焕），《挺进豫西》（陈赓），《伟大的转折》（阎长林）等。

回忆录和史传文学写作，在这期间，还有不被纳入“正统”的另外一支。对它们的出版，常使用“内部出版”的方式，在阅读范围上也有明确限制（仅供高层干部或有关的研究人员）。它们所叙述的并非“革命历史”，而写作者又大都有着“可疑”的身份（国民党高级官员、将领，大实业家等等），因而在历史的构造上，只具有保存晚清到40年代末的政治、军事、文化经济资料，供“批判地”参考的意义。如由中华书局出版的《文史资料选辑》（其中一部分较具文学性）[21]。另外，末代皇帝溥仪的回忆录《我的前半生》，是60年代“内部出版”而拥有大量读者的作品。[22]

注　释

〔1〕　在五六十年代，“散文特写”通常并举连用。在出版作品集时，也经常以此作为编选体例。如由中国作家协会或《新观察》编辑部编选的1953.9—1955.12的《散文特写选》，1957年和1958年的《散文特写选》，《建国十年文学创作选·散文特写》和1959—1961年的《散文特写选》等。但在1956年，《散文小品选》与《特写选》则分别出版。

〔2〕　魏巍（1920—　），河南郑州人。抗战爆发后参加八路军，长期生活在晋察冀根据地，以“红杨柳”的笔名写的诗，结集为《黎明风景》。50年代出版的散文、特写集有《谁是最可爱的人》、《春天漫笔》等。另有长篇小说《东

方》、《地球的红飘带》出版于 80 年代。

〔3〕《读魏巍的朝鲜通讯》,《文艺报》4 卷 3 期。

〔4〕袁鹰《散文求索小记》(《收获》1982 年第 6 期)中说,在 50 年代,他曾多次听到胡乔木"呼吁'复兴散文',他再三强调要继承'五四'以来散文随笔的优秀传统,还特别指出要提倡美文"。这种要求,广泛存在于当时的作家和读者之中。

〔5〕人民文学出版社 1957 年 6 月版,前言作者林淡秋。

〔6〕马铁丁《1958 散文特写选·序言》,作家出版社 1959 年版。

〔7〕百花文艺出版社将这一时期讨论散文的部分文章汇集为《笔谈散文》,于 1962 年出版。

〔8〕《人民文学》1961 年第 3 期刊发了魏钢焰的《船夫曲》、刘白羽的《长江三日》、杨朔的《茶花赋》,第 4 期刊发吴伯箫的《记一辆纺车》和秦牧的《年宵花市》,第 6 期刊发冰心的《樱花赞》、丰子恺的《上天都》等。这一年的《人民日报》刊发的重要散文有曹靖华的《花》、《好似春燕第一枝》,刘白羽的《红玛瑙》,杨朔的《荔枝蜜》等。甚至中共中央理论刊物《红旗》,在这期间也发表散文等文学创作,杨朔的《雪浪花》即刊于该刊的第 20 期上。

〔9〕周立波《1959—1961 散文特写选·序》,人民文学出版社 1963 年版。

〔10〕杨朔(1913—1968),山东蓬莱人。30 年代开始发表散文、小说。抗日战争开始后,参加革命。三四十年代的作品主要有《帕米尔高原的流脉》、《红石山》、《北黑线》等中短篇小说。50 年代初,写有表现朝鲜战争的通讯报告,和长篇《三千里江山》。50 年代中期以后,主要力量转向散文。出版的散文集子有《海市》、《东风第一枝》、《生命泉》、《亚洲日出》等。另有长篇《洗兵马》上卷。

〔11〕〔12〕杨朔《东风第一枝·小跋》,作家出版社 1962 年版。

〔13〕周立波在《1959—1961 散文特写选·序》中,谈到杨朔这个时期散文是,"笔墨简洁,叙述明白,是作者的特长;然而也许因为过于矜持吧,文字上微露人工斧凿的痕迹"。这种矜持和斧凿的生硬,不仅是艺术追求上的"过度",而且来源于当代这一时期,诗和散文创作在提炼政治意识形态命题,建立一种寓意、象征关系上的紧张心态。

〔14〕刘白羽(1916—　),北京人。30 年代开始发表散文、小说。1938 年去延安。40 年代中期曾在重庆的《新华日报》工作。主要作品集有,小说集

《早晨六点钟》、《火光在前》，报告文学和散文集《对和平宣誓》、《早晨的太阳》、《晨光集》、《踏着晨光前进的人们》、《红玛瑙集》等。

〔15〕 秦牧(1919—1993)广东澄海人。少年时期在新加坡度过，1932年归国。参加过抗日救亡活动。出版过《秦牧杂文》(收1943—44年的作品)。50年代，除中篇小说《黄金海岸》外，散文集有《星下集》、《贝壳集》、《花城》、《潮汐和船》，文艺随笔《艺海拾贝》。80年代出版的散文集有《长街灯语》、《花蜜与蜂刺》、《晴窗晨笔》等近十部。

〔16〕 严文井《罗烽的"短剑"指向哪里?》，《文艺报》1958年第2期。

〔17〕 徐懋庸(1910—1977)，浙江上虞人。30年代参加左联，并写作杂文。1938年去延安。1957年成为右派分子。"文革"期间受到迫害，1977年病逝于南京。主要著译有：杂文集《打杂集》、《不惊人集》、《打杂新集》；翻译《斯大林传》(法，巴比塞)、《辩证理性批判》(法，萨特)、《人的远景》(法，加罗蒂)等。

〔18〕 《人民日报》1957年4月11日，署名回春。

〔19〕 徐懋庸在《文艺报》召开的杂文问题座谈会上的发言，《文艺报》1957年第4期。

〔20〕 张光年在《文艺报》召开的杂文问题座谈会上的发言，同上。

〔21〕 由中国人民政治协商会议文史资料委员会编辑，从1960年到1965年，共出版55辑。

〔22〕 群众出版社1964年初版。至90年代，总共发行达一百余万册。

第十二章　话　剧

一　话剧创作概况

戏剧(包括话剧、戏曲、歌剧)和电影等,在中国左翼文学中,是受到特别关注的艺术样式。一方面,戏剧等拥有各阶层的大量观众,尤其是那些不识字或识字不多的大众所能够和乐于接受的样式。另一方面,与小说、诗等的不同之处是,戏剧不仅是一种交流"工具",它本身就是交流。作者、导演、演员集体创作并与剧场观众共同体验一种人生经验,合力构造一个想像的世界,接受者的参与表现得更为明显。因此,强调文艺对政治的配合和文艺的教诲宣传效用的革命文艺家,总是十分重视这些样式。三四十年代,左翼文艺界对电影戏剧就很重视。40 年代的延安文艺运动,戏剧也是倍受关注的部门。毛泽东还提出对于传统戏曲("旧剧")改革的"推陈出新"的方针。秧歌剧《兄妹开荒》、歌剧《白毛女》等,是代表性成果。在"革命根据地"和"解放区",尤其在军队中,剧团和文艺工作团(文工团),是常设的、发挥重要的宣传鼓动作用的文化艺术组织。

50 年代以后,重视戏剧、电影的传统得到继续。戏剧与政治、社会生活的直接、紧密关系的这种观念,也继续得到强调。为此,相继成立了各种机构,以领导、组织戏剧、电影的创作和演出(生产),并建立不同范围的戏剧演出"观摩"或"会演"的制度,[1]以加强对创作和演出的引导和规范。不过,在 1949 年以后,话剧等方面的演出体制,

也朝着“正规化”的剧场艺术发展的趋势。1949年10月成立了中央戏剧学院。1951年，文化部作出了“整顿和充实”文工团的决定，并在这一年6月的全国文工团工作会议上，指出“中央各大行政区及大城市设剧院或专门化的剧团”，“以逐步建设剧场艺术”。[2]北京人民艺术剧院也在此前成立，并于1951年2月，演出老舍的《龙须沟》。这构成了这个时期话剧创作和演出上，强调及时呼应现实政治、深入工厂农村，和重视话剧的剧院艺术之间的矛盾关系。从后来的事实看，五六十年代的剧作，很少能成为剧院的“保留剧目”。作为北京、上海等大城市专业剧院（如北京人艺、上海人艺、中国青年艺术剧院、中央实验话剧院等）的“剧院艺术”标志的，主要是西方古典和我国三四十年代的话剧创作。[3]

在五六十年代从事话剧创作的，一部分是五四以来已有建树的剧作家，如曹禺、郭沫若、老舍、田汉、夏衍、阳翰笙、陈白尘、于伶、宋之的等。他们的剧作水平不一，即使是同一作家的不同作品，水准也会相去甚远。总体而言，表现现实生活的成功之作甚少，倒是取材于“历史”的作品，有的尚具有一定水平。剧作家的另一构成，是参加革命、战争的戏剧工作者和50年代出现的青年作家。他们是胡可、陈其通、王炼、史超、所云平、马吉星、沈西蒙、杜宣、黄悌、杜印、段承滨、丛深、崔德志等。

与小说创作的状况相似，“题材”的问题也具有重要的意义。在这个期间，现实政治运动、工厂农村的斗争和生活情景得到强调。题材的另一重点则是“革命历史”。50年代前期，被当时的批评界[4]作为成绩而列举的话剧作品，表现“工业建设和工人斗争”的有《在新事物的面前》（杜印、刘相如、胡零）、《不是蝉》（魏连珍）、《考验》（夏衍）、《幸福》（艾明之）、《刘莲英》（崔德志）。写“农村的生活和斗争”的有《春风吹到诺敏河》（安波）、《春暖花开》（胡丹沸）、《妇女代表》（孙芋）。“革命历史”和写朝鲜战争的话剧，被推荐的有《战斗里成长》、《战线南移》（胡可）、《万水千山》（陈其通）、《钢铁运输兵》（黄悌）。另

外，老舍的《龙须沟》，曹禺的《明朗的天》，通常也被当作 50 年代前期话剧创作的成绩。1956—1957 年间，出现了一些在题材和风格上有所开拓的剧作，并围绕这些剧作及相关的创作问题，在《文艺报》、《戏剧报》等报刊上展开讨论。它们是海默的《洞箫横吹》，杨履方的《布谷鸟又叫了》，何求的《新局长到来之前》，岳野的《同甘共苦》，苏一萍的《如兄如弟》、赵寻的《人约黄昏后》、鲁彦周的《归来》等。讨论的问题，涉及如何揭露生活中的"阴暗面"，如何表现矛盾冲突，话剧的讽刺和喜剧性的价值，创作题材的扩大等。这个期间，还出现了"第四种剧本"的提法：认为要突破"工农兵剧本"("工人剧本——先进思想和保守思想的斗争；农民剧本——入社和不入社的斗争；部队剧本——我军和敌人的军事斗争")的既定框架和公式。在 1957 年，老舍的《茶馆》的写作和演出，是这一年(甚至是"十七年")话剧创作值得重视的事情。

1958 年以后的几年中，紧密配合政治运动，是对话剧在内的各种文艺样式的强大要求。这一段时间，曾提出"回忆革命史，歌颂大跃进"和"写中心，演中心，画中心"的创作口号。虽然《槐树庄》(胡可)等在戏剧艺术上具有一定水平，但大量作品都乏善可陈，包括当时评价颇高的作品，如《烈火红心》(刘川)、《降龙伏虎》(段承滨、杜士俊)、《红大院》(老舍)、《十三陵水库畅想曲》(田汉)、《枯木逢春》(王炼)、《敢想敢干的人》(王命夫)，以及被称为"时事讽刺剧"的《纸老虎现形记》、《哎呀呀，美国小月亮》(陈白尘)等。"现实题材"对当时的政治诉求在反应上的急迫，使它们表现了强烈的图解政治概念和政策条文的特征。"历史题材"创作对现实政治反应的一定程度的间接性，为作家的艺术创造，提供了较大的空间。因而，在 50 年代末期到 60 年代初，出现了"历史剧"创作的热潮。当然，这种情势的出现，与文艺界的提倡有直接关系。被现在有的论著笼统地称为"历史剧"的作品，在当时却是以蕴含有价值等级的不同概念予以区别的。《红色风暴》(金山)、《东进序曲》(顾宝璋、所云平)、《最后一幕》(蓝光)、《兵

临城下》(白刃)、《豹子湾战斗》(马吉星)、《七月流火》(于伶)、《杜鹃山》(王树元)等,称为"革命历史斗争"题材。当时的"历史剧",指的则是另外的作品,如《关汉卿》、《文成公主》(田汉)、《蔡文姬》、《武则天》(郭沫若)、《甲午海战》(朱祖贻、李恍)、《胆剑篇》(曹禺、梅阡、于是之)等。历史剧创作在这一时期,还广泛存在于歌剧、戏曲等样式中。历史剧的热潮,提出了若干写作的理论问题,特别是历史与叙述之间的关系,而引发了有关历史剧的讨论。

在1963年开始的文化革命的准备和发动中,包括话剧在内的戏剧,在文艺的诸样式中,成为最被重视、并直接承担表达政治激情和想像的样式。连续不断举办全国性或各大区的话剧、歌剧、戏曲的会演和观摩演出[5],创造了以前或以后都很少见到的戏剧创作和演出的"高潮"。

二 老舍的《茶馆》

虽然老舍(1899—1966)在40年代,写有《残雾》、《国家至上》(与宋之的合作)、《大地龙蛇》、《面子问题》、《归去来兮》等话剧,不过,他的主要成就是在《骆驼祥子》、《离婚》、《月牙儿》等小说上。1946年3月,应美国国务院邀请,赴美讲学一年,后留在美国继续文学写作。1949年底回到北京。五六十年代,他放弃小说,潜心戏剧创作的原因之一,是认为"以一部分劳动人民现有的文化水平来讲,阅读小说也许多少还有困难",而"看戏就不那么麻烦"[6]。从1950年的写鼓书艺人命运的《方珍珠》开始,到1965年,一共有剧作23部发表。如话剧《龙须沟》、《春华秋实》、《青年突击队》、《西望长安》、《茶馆》、《红大院》、《女店员》、《全家福》、《宝船》、《神拳》,以及曲剧、二人台、京剧、歌舞剧等样式的创作多种。60年代初期,开始长篇小说《正红旗下》的写作。由于政治情势的骤变,只完成了11章。1966年"文革"开始后,受到残酷迫害,于8月投水身亡。

老舍这个时期的剧作，水平是高低互见的。大部分作品，证明了他的政治热忱，也显示了他的“冒险”：“冒险有时候是由热忱激发出来的行动”而“不顾成败”[7]；因而，有一部分作品，正如他后来所说的，“我从题材本身考虑是否政治性强，而没想到自己对题材的适应程度，因此当自己的生活准备不够，而又想写这个题材的时候，就只好东拼西凑”[8]。在他的大量剧作中，《龙须沟》，尤其是《茶馆》，普遍认为最有价值。《龙须沟》写北京天桥附近下层百姓聚居区，“旧社会”统治当局对危及民众生命安全的污水沟，不仅不加整治，反以修沟的名目，摊派捐税，敲诈勒索；“新中国”成立，政府便开始了整治工程，而表现了“新政府的真正人民的性质”的主题。这出三幕话剧，表现了作者一贯的对社会下层的小人物的关切。不过，它在当时的被推重，还有更重要的理由：“老舍先生所擅长的写实手法和独具的幽默才能，与他对新社会的高度政治热情结合起来”，这“表现了一个艺术家的最可宝贵的政治热情”[9]。《龙须沟》为他赢得在“当代”的最初声誉（北京市政府授予“人民艺术家”的称号）；但这种荣誉也可能使他未能及时对这一创作道路作出反省和调整。

写于 1957 年的三幕话剧《茶馆》，无疑是老舍在当代的杰作。借北京城里一个名为裕泰的茶馆在三个时期（清末 1898 年初秋；袁世凯死后军阀混战的民国初年；40 年代抗战结束、内战爆发前夕）的变化，来表现 19 世纪末以后半个世纪中国的历史变迁。这种具有相当时间跨度的“历史概括”，是当代作家普遍热衷的。对这一宏大题旨的表现，作者选择了自身的生活经历和艺术经验所能驾驭的轨道。“在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进和促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物。”[10]他选择了从“侧面”，从“小人物”的生活变迁入手的角度，并把对他们的表现范围，限制在茶馆这个“小社会”中。没有运用中心情节和贯串全剧的冲突——当代话剧常见的结构方式，而采用被称为“图卷戏”或“三组风俗画”[11]的创新形式。

众多的人物被放置在显现不同时代风貌的场景中。这些人物，涉及市民社会的“三教九流”：茶馆的掌柜和伙计，受宠的太监，说媒拉纤的社会渣滓，走实业救国道路的资本家，老式新式的特务、打手，说书艺人，相面先生，逃兵，善良的劳动者……其中，常四爷、王利发和秦仲义贯串全剧。他们的性格、生活道路各不相同，“旗人”常四爷耿直，“一辈子不服软”；秦仲义办工厂，开银号，雄心勃勃；掌柜王利发则“见谁都请安、鞠躬、作揖”；但最终都走投无路，为自己祭奠送葬。“我可没作过缺德的事，伤天害理的事，为什么就不叫我活着呢？”“我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢？”——剧中的悲凉情绪，人物关于自身命运的困惑与绝望，透露了与现代历史有关的某种悖谬含意。

老舍《茶馆》的叙述动机，来自于对建立现代民族国家的强烈渴望，和对一个不公正的社会的强烈憎恶。新旧社会对比既是他结构作品的方法，也是他的历史观。他对于“旧时代”北京社会生活的熟悉，他对普通人的遭际命运的同情，他的温婉和幽默，含泪的笑，使这部作品，接续了老舍创作中深厚的人性传统。北京人民艺术剧院的一代卓越艺术家（导演焦菊隐、夏淳，演员于是之、郑榕、黄宗洛、英若诚等），对确立该剧在当代的“经典”地位，也起到重要的作用。

三 历史剧和历史剧讨论

在这个时期，历史剧的创作涉及话剧、京剧等多种戏剧样式。以话剧而言，数量约在 20 部之间。它们的作者主要是老一代的剧作家，如郭沫若、田汉、曹禺等。这些作家在处理他们所不熟悉的现实生活题材时，往往生硬而捉襟见肘；比较而言，“历史”使他们的艺术想像有较多发挥的余地。

历史剧是郭沫若热心的领域。“五四”时期，有歌颂“叛逆女性”的《聂嫈》、《卓文君》、《王昭君》。40 年代，有《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》、《孔雀胆》、《南冠草》。五六十年代则有《蔡文姬》

和《武则天》,它们的写作与为历史人物的"翻案"有关[12]。从现实政治问题出发,到"历史"中寻找事件和人物,以之作为对现实发言的依托,是郭沫若历史剧构思的基点。武则天这个有争议的人物,在郭沫若的剧中,以具有雄才大略,志于强国富民,而又从谏如流,知人善任,且富于人情味的君主的面目出现。《蔡文姬》则是对传统戏曲、小说曹操形象的"改写"。代替那个"白脸奸臣"的曹操的,是伟大政治家、军事家、诗人的形象。作者充分理解这个时代推崇的是具有雄才大略的、开辟历史"新纪元"的"风流人物",他的充溢着浪漫激情的这种"改写",是对于这一"时代精神"的呼应。自然,在《蔡文姬》中,写得较有光彩的,是汉代女诗人蔡文姬这一人物。在剧里,"文姬归汉"这一事件,无论是曹操遣使的动机,还是文姬在痛苦中毅然离夫别子的决心,都被赋予"爱国"、"重建建安文化"的意义,而受到强调和渲染。国家、社会责任与个人情感的冲突,这一近代中国的社会生活和文学的主题,在这里得到重现。这种情感体验,包括一个诗人对其才情的自我意识,能够激发作者的创作感情的投入。正是在这个意义上,郭沫若说"蔡文姬就是我,是照着我写的"。[13]

在"现代"写了大量话剧及歌剧、戏曲、电影文学作品的田汉(1898—1968),五六十年代间的主要创作有话剧《朝鲜风云》(《甲午之战》三部曲之一)、《关汉卿》、《十三陵水库畅想曲》、《文成公主》,改编、创作的戏曲作品有《白蛇传》、《西厢记》、《金鳞记》、《谢瑶环》。《十三陵水库畅想曲》不是历史剧,它是作家实践"革命现实主义和革命浪漫主义相结合"创作方法的成果。写的是1957年底开始的在北京修建十三陵水库的工程——它被看作是"大跃进"运动的象征性事件。工地的劳动竞赛,共产主义风格和个人主义的冲突,真实和虚构的人物,现代人和古人,眼前的情景和对20年后共产主义实现的想像等等,在这个类乎报导剧的作品中拼凑在一起。现在看来,它倒像是"荒诞派"作品,但其实并不具任何整体上的反讽性质:这表现了当时的文学创作和精神领域上存在的深刻矛盾。这个剧在演出一些场

次后,受到一些批评而停演。在当时讨论"两结合"创作方法的文章中,它有时被作为对这一方法的不正确理解的举例。[14]在田汉的当代剧作中,《关汉卿》是受到较高评价的一种。这个元代戏剧家被"世界和平理事会"(当时"社会主义阵营"的一个国际机构)确定为1958年度的"世界文化名人"之一,田汉的写作与对他的纪念活动相关。关汉卿在田汉的笔下,是一个"战斗者":即以杂剧作为武器,诅咒、抨击残暴专横的贪官污吏,为负屈衔冤的弱者鸣冤吐气,在抗争中表现了"玉可碎而不可改其白,竹可焚而不可毁其节"的勇气和节操——这展示了现代中国左翼文艺家的"身份认同"。因此,有评论者认为田汉是以"一直战斗着的今日梨园领袖"的身份,来写"战斗在13世纪的梨园领袖的形象"[15]。在历史剧写作上,《关汉卿》表现了浪漫主义作家在史料依据与艺术想像关系上的处理方式。零碎不多的史料记载,被作家重新组合,并加以虚构性的扩展,而形成了细节有所据,而整体构架则建立在想像基础上的这一格局。《关汉卿》最初在1958年第5期的《剧本》发表时,共九场。同年出版单行本改为十二场。1961年再次出版单行本改为十一场。结尾部分也作了重大修改,由朱廉秀被允许"脱去乐籍"同关汉卿"同心并翅"飞往江南,改为不准朱帘秀的请求,只好和关汉卿地北天南。但田汉并不认为这就是"定本","觉得喜剧的结尾也不妨同时存在。"[16]

这个时期的历史剧,重要的还有曹禺等的《胆剑篇》(曹禺、梅阡、于是之集体创作,曹禺执笔)。曹禺(1910—1996)在当代的第一部剧作,是发表于1954年的四幕话剧《明朗的天》。以北京的协和医学院为原型,写燕仁医院知识分子的思想改造。这个作品已难以见到《雷雨》、《北京人》等的光彩。1961年的五幕话剧《胆剑篇》,写春秋时代吴越交战的故事。第一、二幕写吴国侵略、勾践被俘,后面三幕,写获释后的勾践和百姓一起发愤图强、准备复国,最终取得胜利。剧作把吴越的战争,处理为侵略、掠夺与反抗、复国的关系,而着重表现了勾践的"卧薪尝胆,誓雪国耻"的意志,和与越国军民一起,"十年生聚,

十年教训"的艰苦奋斗。这部历史剧对"自强不息"的强调，与当时国家面临的政治、经济困难和危机有关。曹禺在1978年还完成了另一部历史剧《王昭君》。

在五六十年代历史剧问题的讨论发生多次，涉及的是历史与现实、历史与文学的关系。50年代初，一些剧作家出于文艺为现实政治服务、配合"中心工作"的热情，对传统戏曲中的历史剧和神话戏加以"现代"改编。如当时出现的大量牛郎织女戏，有的牛郎织女被贬下凡后，经过劳动改造，成了劳动英雄；有的宣传劳动创造世界；"还用耕牛象征拖拉机，喜鹊代表和平鸟等，将社会发展史的学习，治螟运动，反对美帝侵略，土地改革宣传这许多内容，都缝在里面了"[17]。这种强调"历史"对于"现实"的配合，和以现实来改造"历史"的着力实践者和倡导者，是戏剧家杨绍萱[18]。1951年，他发表了《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》[19]一文，认为"历史剧的基本精神在于反映中国社会发展史"，特别要反映"劳动工具对人民生活的决定作用"；因此，历史剧在创作上，"可以不管历史的时代性"，而"不免带有剧本产生的时代性"。他在这个时期改编的《新天河配》里，牛郎织女的传说被用以表现当时的朝鲜战争和保卫和平运动；在《新白兔记》中，作者加进了"民族战争"的内容，并把刘知远写成类乎民族英雄的人物。杨绍萱的创作和理论，首先受到艾青的批评，杨绍萱对此加以反驳[20]，认为艾青的意见是"为文学而文学，为艺术而艺术"。此后，马少波、陈涌、阿甲、光未然、何其芳等相继发表文章批评杨绍萱。批评者把他的创作和理论的错误，概括为"反历史主义的倾向"和"主观主义公式主义"。批评除涉及他对"历史唯物主义"、"阶级观点"在理解上的"反马克思主义"之外，在历史剧创作上，主要指出他的主张和艺术处理的"非艺术、非现实主义的创作方法"。以"现代"的立场阐释"历史"，让"历史"为现实服务，与"按照历史本来面目来写"，这两者的关系是这次讨论的症结。杨绍萱的批评者认为："无论

写现实剧还是历史剧，都必须采用现实主义的创作方法(对于马克思主义的作家，更必须是社会主义的现实主义)。这就是说，写历史剧也应该按照历史事件、历史人物的本来面貌来描写，使读者和观众得到对于他们的正确认识，这就是历史剧为现实服务”[21]。这种结论性的意见，把某些重要问题(如什么是“历史本来面貌”，重现“本来面貌”的可能性，“现实主义”是否本质性的创作规范等)掩盖和搁置。

50年代末和60年代初，在历史剧创作热潮中，历史剧问题被重新提出。史学家吴晗觉得许多历史剧并不严格依循史实，而提出“历史剧是艺术，也是历史”的观点，要求历史剧“不许可虚构、夸张”[22]。李希凡针对这一观点，认为“历史剧是艺术，不是历史”，历史剧创作的线，不能“划在忠实于一切历史事实、细节的基础上，而是忠于历史生活、历史精神的本质真实”[23]。参加这一讨论的有王子野、杨宽、齐燕铭、张真等。讨论的问题，包括“历史剧”的定义、功用，历史真实与艺术真实的关系等。茅盾的长文《关于历史和历史剧》[24]，是当时重要的文章。它通过对当时近百个剧团都在上演的“卧薪尝胆”的剧目的分析，来批评“片面又机械”地理解“古为今用”，在历史剧创作上“从主观出发的想像和艺术虚构”的现象，认为“历史剧既应虚构，亦应遵守史实；虚构而外的事实，应尽量遵照历史，不宜随便改动”。他举荐孔尚任《桃花扇》的处理方式：“凡属历史重大事件基本上能保存其原来的真相，凡属历史上真有的人物，大都能在不改变其本来面目的条件下进行艺术的加工”。这是50年代初历史剧讨论的问题的重提，被批评的仍是那种比附现实、演绎历史的方式。看来，历史与叙述的问题，再一次困扰着当代的写作者。占上风的意见是，文学家虽然重视文学的“虚构性”，但这种重视，应以不妨害表现“历史本来面目”为限度。不管不同的讨论者在历史剧问题上有怎样的分歧，在拒绝有关“历史”的叙事本质的观念上，却是一致的。

四　话剧的“高潮”

1963年到“文革”前夕，出现了包括话剧在内的戏剧创作和演出的“高潮”。在这三年多的时间里，举办多次全国性的和各大区的话剧和戏曲的观摩会演。据统计，仅在1965年，各大区戏剧观摩演出和其他的创作剧目共327个，其中话剧112个[25]。影响较大的话剧有：《第二个春天》(刘川)、《杜鹃山》(王树元)、《霓虹灯下的哨兵》(沈西蒙、漠雁、吕兴臣)、《雷锋》(贾六)、《千万不要忘记》(丛深)、《箭杆河边》(刘厚明)、《豹子湾的战斗》(马吉星)、《龙江颂》(江文、陈署)、《丰收之后》(蓝澄)、《南海长城》(赵寰)、《年青的一代》(陈耘等)、《夺印》(马彦祥等)、《激流勇进》(胡万春、佐临、仝洛)、《一家人》(胡万春等)、《赤道战鼓》(李恍等)、《刚果风雷》(英若诚等)、《女飞行员》(冯德英等)、《战洪图》(张仲明执笔)、《青松岭》(张仲明执笔)、《赫哲人的婚礼》(乌·白辛)……这个期间的话剧创作，在“大写十三年”的创作口号[26]之下，大都取材于50年代以来的现实的生活。另有一部分作品，展开对“亚、非、拉”的“反帝反修”运动的想像。“阶级和阶级斗争”是几乎所有作品的主题。

在上述的话剧中，《年青的一代》、《霓虹灯下的哨兵》、《千万不要忘记》等当时受到评论界的极高推崇。《霓虹灯下的哨兵》[27]以当时被表彰和广泛宣传的“南京路上好八连”的事迹为素材，写解放军一个连队1949年5月进驻上海南京路之后，在一年多的时间里的经历。作者是军队作家；最初演出的是军队剧团(南京军区前线话剧团)。作者后来说，这个剧的创作，是“我国经历了三年自然灾害之后，特别需要在全国人民中间提倡艰苦奋斗精神的时候，我们迫于时代的要求，奉命投入创作的”[28]。剧中的排长陈喜，在战场上英勇立功，进入城市后，却经不起“用糖衣裹着的炮弹的攻击”，受到“资产阶级作风思想”的侵蚀，险些为阶级敌人利用。不过，他受到了教育和

挽救。围绕着这条线索，剧中还组织了与此有关的人物和矛盾。这一训诲意味浓厚的创作，由于组织进富于情趣的细节，而有着喜剧色彩。

《千万不要忘记》的戏剧结构应该说最为严谨。电机厂青年工人丁少纯，新婚后受到曾是鲜果店老板的岳母及妻子的影响，开始讲究吃穿，借钱买毛料衣服，并热衷于下班后打野鸭子卖钱，以至劳动时注意力不集中，几乎酿下严重事故。后来，经过丁的父亲、爷爷、母亲及朋友的教育挽救，认识到所走道路的危险，而迷途知返，决心做革命事业的接班人。剧名最初为《祝你健康》。经1962年全国话剧观摩演出之后，便直接采用毛泽东1962年秋天在中共八届十中全会提出的"千万不要忘记阶级斗争"作为剧名，并通过人物之口，将这一主题作了点题式的强调[29]。另一出话剧《年青的一代》，写地质学院毕业生林育生，不愿离开上海到青海工作；相反，萧继业则忍受伤痛，在西北为地质勘探事业贡献着自己的青春。在如何对待生活、爱情、理想等问题上，他们体现了对立的人生观。剧作在人物身份的设计上，表现出严重的忧虑：林育生亲生父母都是革命烈士，养父养母也都是早年参加革命的老干部，但这并不能保证他不受"资产阶级思想"的侵蚀。和上面的作品一样，矛盾最终获得了解决，林育生在长辈、朋友的帮助下，在亲生父母留下的血书的感召下，而痛改前非。

这些剧所讨论和试图解决的，是"革命传统"的延续、坚持的问题。在1962年底以后，提出"革命"仍要持续不断地开展（"继续革命"），"革命"的根据和思想资源成为问题。在这些作品中，城市被表现为可疑的，与庸俗、腐败相联系的生存处所，可以作为与此对抗的，则来自三四十年代主要在乡村开展的革命斗争，和乡村的生活经验。这些剧作还尖锐地意识到个人的"日常生活"的重要性。《千万不要忘记》的编剧者指出了这一点："这出戏不仅提出必须进行社会主义教育，应该进行社会主义教育的问题，而且还提出了如何组织安排社会生活的问题。……戏里让我们看到把八小时工作安排好，还不能

保证不出问题。除了八小时工作，八小时睡觉，最后八小时怎么安排？……”[30]。这些在当时被评论家赞扬为“体现了时代的精神，传达了时代的脉搏”的剧作，表达了政治激进派这样的意图：规范社会生活的观念方式和行为方式，赋予“没有枪声，没有炮声”的生存环境以严重的阶级斗争性质，提升“日常生活”的宏大政治含义，因而实现把个体的一切（生活行为的和情感心理的空间）都加以组织的设想。

注　释

〔1〕 从1949年到1965年，举行多次的全国性（或大区）的话剧会演、观摩演出。如1954年8月的华东地区话剧观摩演出大会，1956年3月至4月间，文化部举办的第一届全国话剧观摩演出大会，1960年4月文化部举办的话剧观摩演出，1963年12月华东话剧观摩演出大会（上海），1964年文化部举行1963年以来优秀话剧演出和授奖大会，1965年2月华北地区话剧、歌剧观摩演出大会等。

〔2〕 这种“正规化”的改变，在后来的“文革”中受到批判，又恢复了类似“文工团”性质的“宣传队”的体制。“剧院”也都改为“剧团”。

〔3〕 如《威尼斯商人》、《一仆二主》、《玩偶之家》、《万尼亚舅舅》、《上海屋檐下》等。其中，曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》、《家》，是上演次数最多的剧目。50年代之后的作品，只有《茶馆》等少数的作品，以后仍能经常上演。

〔4〕 根据周扬《建设社会主义文学的任务》（1956年2月在中国作家协会第二次理事扩大会议上的报告）、邵荃麟《文学十年历程》（《文艺报》1959年第18期）等。

〔5〕 重要的有1963年12月—1964年1月的华东话剧观摩演出，1964年3月文化部召开的1963年以来优秀话剧创作及演出授奖大会，同年4月中国人民解放军第三届文艺会演大会，同年6月全国京剧现代戏观摩演出大会，1965年2月华北地区话剧、歌剧观摩演出大会，以及5月东北、华东的京剧观摩演出等。

〔6〕 《老舍剧作选·自序》，人民文学出版社1959年版。

〔7〕 老舍《〈龙须沟〉写作经过》，《人民日报》1951年2月4日。

〔8〕 老舍《题材与生活》，《文艺报》1961年第7期。

〔9〕 周扬《从〈龙须沟〉学习什么?》,《人民日报》1953年3月4日。

〔10〕 老舍《答复有关〈茶馆〉的几个问题》,《剧本》1958年第5期。

〔11〕 《座谈老舍的〈茶馆〉》中李健吾的发言。《文艺报》1958年第1期。

〔12〕〔13〕 郭沫若在《〈蔡文姬〉序》(文物出版社1959年版)中说,"我写《蔡文姬》的主要目的是替曹操翻案。曹操对我们民族的发展、文化的发展,确实是有过贡献的人。在封建时代他是一位了不起的历史人物。但以前我们受到宋以来的正统观念的束缚,对他的评价是太不公平了。"

〔14〕 《十三陵水库畅想曲》演出后,受到一些赞扬,并改编为电影(金山改编)。随后则受到批评。参见欧阳予倩《为〈十三陵水库畅想曲〉大声喝彩!》(《人民日报》1958年7月16日),陈刚《劳动者的赞歌》(《文汇报》1958年7月27日),朱艺祖《怎样展望共产主义的明天?——电影〈十三陵水库畅想曲〉观后》(《文艺报》1958年第19期),贾霁《要以共产主义思想畅想未来》(《文艺报》1959年第1期)等。

〔15〕 戴不凡《响当当的一粒铜豌豆——读话剧剧本〈关汉卿〉断想》,《文艺报》1959年第16期。

〔16〕 《〈关汉卿〉自序》,人民文学出版社1961年版。

〔17〕 艾青《读〈牛郎织女〉》,《人民日报》1951年8月31日。

〔18〕 杨绍萱(1893—1971),河北滦县人。40年代初担任延安平剧院院长期间,参与了对平剧(京剧)的改革,与齐燕铭改编、创作了京剧《逼上梁山》,受到毛泽东的称赞。

〔19〕 《人民戏剧》3卷第6期(1951)。

〔20〕 《论"为文学而文学,为艺术而艺术"的危害性——评艾青的读〈牛郎织女〉》,《人民日报》1951年11月3日。

〔21〕 何其芳《反对戏曲改革中的主观主义公式》,《人民日报》1951年11月16日。经作者修改后重新刊于《人民戏剧》3卷8期(1952)。

〔22〕 吴晗《谈历史剧》(《文汇报》1960年12月25日),《历史剧是艺术,也是历史》(《戏剧报》1962年第6期)。

〔23〕 《"史实"与"虚构"》,《戏剧报》1962年第2期。

〔24〕 《文学评论》1962年第5期。

〔25〕 《1965年革命现代戏大丰收》,《戏剧报》1966年第1期。

〔26〕 1963年1月4日,当时中共上海市委书记、市长柯庆施在上海文艺界元

旦联欢会的讲话中，提出这一口号。见《文汇报》1963 年 1 月 6 日有关报道。

〔27〕 剧本最初刊于《剧本》1963 年第 2 期和《解放军文艺》第 3 期。

〔28〕 《〈霓虹灯下的哨兵〉创作回顾》，《戏剧艺术》1979 年第 2 期。

〔29〕 《千万不要忘记》刊发于《剧本》1963 年第 10、11 期合刊。1964 年中国戏剧出版社出版单行本。在单行本中，加入了丁海宽这样的台词："是啊，这是一种容易被人忘记的阶级斗争，我们千万不要忘记！"

〔30〕 丛深《〈千万不要忘记〉主题的形成》，《戏剧报》1964 第 4 期。



第十三章　走向“文革文学”

一　1958年的文学运动

1958年开展的文学运动，可以看作是走向“文革文学”的重要步骤。文艺界反右派斗争结束时，发表由周扬署名的总结性文章《文艺战线上的一场大辩论》。毛泽东在审阅时加上了一段文字，把1957年的反右运动，称为“一次最彻底的思想战线上和政治战线上的社会主义大革命”，说它“给资产阶级反动思想以致命的打击，解放文学艺术界及其后备军的生产力，解放旧社会给他们带上的脚镣手铐，免除反动空气的威胁，替无产阶级文学艺术开辟了一条广泛发展的道路”。在毛泽东看来，这场“革命”的功绩，是为“无产阶级文学艺术”的建立清理“旧基地”和“开辟道路”，而“在这以前，这个历史任务是没有完成的”。很明显，这和周扬等的强调点并不相同。在估计反右运动的功绩时，周扬最看重的是中国左翼文艺运动的历史得到清理和总结，至于革命文学（或“无产阶级文艺”）的道路，那是在30年代就已经开辟了的。这种分歧，在当时，双方可能都还没有深刻意识到。

1958年，在发动经济上的“大跃进”的同时，也提出了文艺的“大跃进”。这一年，毛泽东发表的有关文艺的主张主要有两项：一是提倡大力搜集民歌，一是提出了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的“创作方法”。3月的一次会议上，毛泽东说，“中国诗的出路，第一

条，民歌，第二条，古典，在这个基础上产生出新诗来，形式是民歌的，内容应是现实主义和浪漫主义的对立统一。”[1]此后，他关于重视和搜集民歌的讲话还有多次。[2]由此，全国出现了遍及城乡的“新民歌运动”；民间的文艺形态被作为创建无产阶级文艺的重要凭藉而提出。毛泽东的“现实主义和浪漫主义相结合”的讲话，当时并未公开发表。1958 年第 7 期《文艺报》(4 月出版)上，郭沫若答该刊记者问在谈到毛泽东词《蝶恋花》时，首先使用了“革命的现实主义和革命的浪漫主义的典型的结合”的说法。随后周扬在《新民歌开拓了诗歌的新道路》[3]一文中，除公开了这一主张的发明人外，并就其基本涵义和对中国文艺发展的意义加以论释，说“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向”。从 1958 年到第二年，文艺界开展了对这一提法的“解经式”的讨论。后来，周扬在第三次文代会(1960 年 7 月)的报告《我国社会主义文学艺术的道路》中，将这一创作方法作为“方向”加以确定，宣称它是“一种完全新的艺术方法”，是“最好的创作方法”。在当时的讨论中，赞扬这一“方法”的作家、批评家，一般都把它看成是与产生于苏联的“社会主义现实主义”同属一个体系，或称前者是对后者的“发展”。不过，这一“方法”的提出，又是摆脱“苏联模式”、实施一种激进的文化发展的构想的组成部分。

在 1958 年，开始了对一种新的文艺形态的构想。这种文艺形态，在开始的一段时间里，曾被称为“共产主义的文学艺术”[4]。在创作思想和艺术方法上，它突出了本来包含在“社会主义现实主义”这一命题中的“浪漫主义”。在把“浪漫主义”阐释为“革命热情”、“远大理想”，写出“所愿望、所可能想像”的东西之后，把它置于显著的、主导性的位置上，从而为从观念、从社会理想目标和政治浪漫激情出发来“虚构”现实提供理论根据。这种文艺，与“行动”(尤其是政治行

动)有更直接的关系。同时,比起文字作为媒介的创造物(文学)来,拥有更多接受者,并让接受者更直接参与的“文艺”(戏剧、曲艺、歌曲、美术、诗朗诵等)的地位得到加强。这种文艺的创造者,要求具有工人阶级思想,更支持工人农民等“卑贱者”“破除迷信,解放思想”,进入文学创作和批评领域。而这种文艺形态,在与人类文化“遗产”的关系上,则强调“厚今薄古”,“抓到真理,就藐视古董”。

当时文学界的领导者(周扬、郭沫若、茅盾、邵荃麟等)参与了这一文学思潮的倡导和推动:提出“文艺也要大跃进”,制订“文艺工作大跃进32条(草案)”,开展“开一代诗风”的“新民歌运动”,编辑出版仿照“诗三百”体例的《红旗歌谣》,发动对“两结合”创作方法的讨论,提倡“歌颂大跃进,回忆革命史”的创作题材和主题,等等。但是,这一文学路线,显然也使周扬、茅盾、邵荃麟等感到不安。他们一方面支持“两结合”创作方法,另一方面又为创作中“现实性”的薄弱忧虑。一方面承认“五四”新文学作家思想创作存在严重缺陷,另一方面又积极整理30年代左翼文艺运动的成果。对文学的非政治倾向的注意从不松懈,但也对将文学作为政治工具的做法提出质疑;建设一种与人类精神遗产(尤其是他们熟悉的欧洲、俄国的文学遗产)有着牢固联系的、有很高精神魅力的文学,使他们无法将文学当作工具性的东西。特别是,他们实质上都是以人道主义作为精神核心的启蒙主义者,在运用文学这一“人生教科书”去塑造何种理想人格上,也不会完全认同忽视个体价值的“集体主义”,尽管他们批判过冯雪峰、丁玲等的“个人主义”。[5]

在经济等的“大跃进”遭遇严重挫折之后,60年代初,国家在政治、经济、社会生活上实施退却的“调整”政策,文艺也不例外。凭藉这一时机,在另一些较为务实的国家领导人的支持下,周扬等便开始一系列的活动,对这种激进的文艺路线进行调整。这包括召开多次检讨文艺工作“左倾”的会议[6],发表题为《题材问题》的《文艺报》专论(《文艺报》1961年第3期,张光年执笔),和《为最广大的人民群众

服务》的《人民日报》社论(1962 年 5 月 23 日,周扬执笔),讨论、制订由执政党中央宣传部发布的《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》(简称"文艺八条")的文件。上述活动、文章,以及周扬在这期间多次言辞激烈的讲话,其着重点在两个方面。一是文学与政治的关系。批评文学对政治的简单依附,批评学术研究和文学批评的解"经"(马列著作、毛泽东著作)的风尚,以及忽视人类文化遗产的倾向。这一切,从文学的角度上,是为了保护文学的"特质",阻挡政治对文学的"淹没",在文学服从于政治的框架内,有限度地承认作家在题材、人物、风格、方法上的某种"自主性"和多样选择。在文学的"服务对象"上,用"最广大的人民群众"来替换"工农兵"概念,以削弱、模糊其阶级的规定性。另一方面,是全面审度 1958 年以来成为文学思潮和"创作方法"核心的"革命浪漫主义",提出"现实主义深化"和重视体现历史复杂性的"中间状态"人物的创造,来重提文学的"真实性"。这样,在目睹了"大跃进"的文艺路线所产生的"文化后果"之后,文学界的主持者在若干重要问题上,靠拢了他们原先的"对手"(胡风、冯雪峰、秦兆阳等)的立场[7]。

二　文学激进思潮和《纪要》

1962 年秋天,毛泽东提出了"千万不要忘记阶级斗争"的口号。从次年开始,在思想文化界开展了持续多年的范围广泛(涉及哲学、经济学、史学、文学艺术等)的批判运动[8]。这期间,毛泽东对文艺问题做过两次"批示",对 50 年代以来的文艺状况,特别是文艺界的领导者,发出严厉的指责[9]。在 1963 年 12 月 12 日的"批示"中,他认为"戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学"等,"问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。许多部门至今还是'死人'统治着","许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术,却不热心提倡社会主义的艺术"。在 1964 年 6 月的另一

次"批示"中,批评全国文联和所属各协会,以及"他们所掌握的刊物的大多数","十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体"。

在"文革"发生前的三年多里,涉及文艺的批判,理论方面有主要针对邵荃麟的"写中间人物"论,以及"写真实"、"现实主义深化"等主张。创作方面,最初从批判电影《北国江南》(阳翰笙编剧,沈浮导演)开始,扩展至《林家铺子》(夏衍编剧,水华导演)、《兵临城下》(白刃、林农编剧,林农导演)、《抓壮丁》(吴雪、陈戈等编剧,陈戈导演)、《逆风千里》(周万诚、方徨编剧,方徨导演)、《早春二月》(谢铁骊编剧、导演)、《舞台姐妹》(林谷、徐进、谢晋编剧,谢晋导演)、《不夜城》(柯灵编剧,汤晓丹导演)等。[10]受到批判的小说有《三家巷》、《苦斗》(欧阳山)、《赖大嫂》(西戎)、《陶渊明写挽歌》、《广陵散》(陈翔鹤)、《杜子美还家》(黄秋耘)、《在厂史以外》(舒群)等。戏剧则有廖沫沙的《李慧娘》,田汉的《谢瑶环》,夏衍作于30年代的《赛金花》。理论论著有孟超的《"有鬼无害"论》,瞿白音的《创新独白》,夏衍的《电影论文集》,程季华的《中国电影发展史》等。而对邓拓的《燕山夜话》、吴南星(邓拓、吴晗、廖沫沙)的《三家村札记》和吴晗的《海瑞罢官》的批判,则与"文化大革命"的发动有直接关联。经过这些批判运动,也经过江青等介入"京剧革命",文化革命的激进派别在"文革"前夕,已全面控制中国文学界。其标志,是"部队文艺工作座谈会"的召开,和座谈会纪要的制订。

1966年2月间,江青在林彪的支持下,在上海秘密召开有军队文化干部参加的座谈会。座谈会后,主要根据江青的多次谈话内容,由参加者刘志坚、陈亚丁起草会议纪要。后经陈伯达、张春桥等多次修改,又经毛泽东审阅修改后,以《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》为题,于1966年4月16日作为中共中央文

件在中共党内一定范围中发表。[11]《纪要》和另外的一些重要文章、讲话[12]，全面阐述了这一派别进行“文艺革命”的纲领和策略。《纪要》攻击“建国以来”的文艺界，“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代文艺的结合”。它重申了毛泽东在“批示”中的判断，对50年代以来的文学现状，作了这样的估计：“十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草”。因此，要“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”。在对“旧文艺”批判的同时，“纪要”指出，要创造“开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺”；作为这一实验，要“搞出好的样板”。这种“革命新文艺”，题材上“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”，艺术方法则“要采取革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法”。在依靠什么人来实现创建新文艺的问题上，“纪要”提出了“重新组织文艺队伍”。这包括“重新教育”那些“没有抵抗住资产阶级思想”侵蚀的“文艺干部”，更指“工农兵”的加入：“工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众运动”，“无论内容和形式都划出了一个完全崭新的时代”。

“纪要”所表达的，是本世纪以来就存在的，主张经过不断选择、决裂，以走向理想形态的“一体化”的激进文化思潮。这种思潮的“当代形态”的特征，一是提出有关“革命”，也有关文学的更纯粹的尺度，一是选择上的政治权力的强制性。根据阶级精神和文学形态的纯粹性标准，“纪要”开列了必须“破除迷信”的中外文学的名单，其中有“中外古典文学”，有“十月革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品”，有中国的“30年代文艺”（指左翼文艺）。后来，一篇阐述这一派别的理论文章[13]明确指出，“古的和洋的艺术，就其思想内容来说，是古代和外国的剥削阶级的政治愿望和思想感情的表现，是必须

彻底批判和与之彻底决裂的东西，至于其中少数作品的艺术形式的某些方面，也是需要用毛泽东思想为武器来进行批判和改造，才能推陈出新，使它为创造无产阶级文艺服务”。这便有了“从《国际歌》到革命样板戏，这中间一百多年是一个空白”、“过去的十年，可以说是无产阶级文艺的创业期”的论断[14]，同时，也出现了规模空前的“经典”重评的运动，其结果是几乎任何“经典”都被“颠覆”，剩下的就是正在创造的文艺“样板”。

三　文学的存在方式

文学创作、文学问题与政治问题、政治活动之间的界限，在“文革”期间已难以分清。这种状况的出现，早已存在于文学为政治服务、成为斗争“武器”的规定中。在“文革”中，政治观念、意图更直接转化为艺术作品，即“政治”的直接“美学化”。胡风、周扬等文学思想的政治性—真实性—艺术性的结构，成为政治—艺术的直接关系。现代左翼文学用来协调政治与艺术的紧张关系的“真实性”，已从这一结构中“拆除”。同时，作品的接受行为，也更明确地被赋予政治的意义。也就是说，文本的生产、发表、阅读、批评，就是一种“政治行为”。“文革”前夕对小说《保卫延安》、《刘志丹》和新编历史剧《海瑞罢官》的评论，是著名的实例。这些作品，既被看作是文学文本，也被看作是政治文本。在破除文学生产、文学文本的“独立性”和“自足性”，而将文学生产、传播、批评纳入国家政治运作轨道上，“文革”有了相当全面的实现。因此，在“文革”结束后，电影《春苗》、《盛大的节日》、《反击》等被称为“阴谋文艺”，而“天安门诗歌”的意义则是“突破了文艺的范围，直接成了一场惊心动魄的革命政治运动”——批判和肯定，都揭示了它们与政治直接关联的性质。

大多数作家、艺术家在“文革”期间，受到各种迫害。他们中的许多人在不同范围受到“批斗”，遭受人身污辱摧残，有的被拘禁、劳改。

一些作家因此失去生命。作家的这种遭遇，是1966年提出的“横扫牛鬼蛇神”的大规模政治迫害运动的一个部分。由于“文革”的激进派别指控“十七年”文艺界为“黑线专政”，大多数作家被看作是“黑线人物”、“反动文人”；作家、知识分子又是要彻底破除的“旧文化”的主要传承者，这加剧了对他们迫害的广泛性和严重程度。1979年10月第四次全国文代会宣读的《为林彪、“四人帮”迫害逝世和身后遭受诬陷的作家、艺术家致哀》中，列举的知名作家、艺术家名字计有二百人。他们中的作家有邓拓、叶以群、老舍、傅雷、周作人、司马文森、杨朔、丽尼、李广田、田汉、吴晗、赵树理、萧也牧、闻捷、邵荃麟、侯金镜、王任叔(巴人)、魏金枝、丰子恺、孟超等。

“文革”期间，原来的作家的写作和作品的发表，需要获得允许，重新取得资格。“文革”开始的最初几年里，除极个别作家(郭沫若，浩然，以及一些工农出身的作家，如胡万春、李学鳌、仇学宝等)仍可以发表作品外，作家普遍失去写作资格。1972年以后，原来作家中可以发表作品的人数有所增加，如李瑛、贺敬之、顾工、草明、张永枚、玛拉沁夫、茹志鹃、臧克家、姚雪垠等，但大部分仍不能(有的则是不愿)写作。个别“十七年”期间出版的作品和理论著作，在经过审查后，也获准重新印行，如魏巍的《谁是最可爱的人》，刘大杰的《中国文学发展史(第一册)》，贺敬之的《放歌集》，张永枚的诗等。这些重版的著作，大多作了响应当时的政治要求的修改。“文革”期间，也有一些新的作者出现，他们中的有些人成为“新时期”作家的一部分，如莫应丰、张长弓、梅绍静、王小鹰、谌容、刘心武、徐刚、郑万隆、梁晓声等。稿酬被作为“资产阶级法权”的表现而被取消。在作家、知识分子作为控制对象的情势下，作品的发表主要被看作是一种政治上的荣耀。

从1966年7月开始，全国的文学刊物，除《解放军文艺》(1968年11月到1972年4月也曾一度停止出版)外，都被迫停刊，这包括由中国作协和上海作协分会主办的几份最有影响的刊物：《文艺报》、

《人民文学》、《诗刊》、《收获》、《上海文学》等。不少省市的文学期刊，在 1972 年前后陆续复刊，但《诗刊》、《人民文学》、《文艺报》、《上海文学》、《文学评论》、《收获》等则迟至 1976 年以后才得以恢复。1974 年 1 月在上海创办了文学月刊《朝霞》，登载诗、小说、散文和评论，是“文革”中集中、鲜明地表达激进派文学主张和创作实践的文学刊物。这期间，上海出版的理论刊物《学习与批判》，也常刊登文学批评性质的文字。上海人民出版社还不定期出版《朝霞》丛刊，刊发短篇、中篇小说等文学作品。

在写作方式上，文学批评最流行的方法是组织写作小组，这表示了它的非个人性，也加强其权威地位。这种表达社会政治集团观点的做法，是近代以来报刊的时评、社论的方式。“文革”前后以姚文元名义发表的一些长篇文章，如《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》、《评“三家村”》、《评反革命两面派周扬》等，都由主要设在上海的写作小组撰写。最重要的文学批评文章的写作，由江青、姚文元、张春桥等所直接控制的“写作班子”承担，署名通常是“初澜”或“江天”。上海的“写作班子”的文章，有时候直接署“上海大革命批判写作小组”，有时候则根据写作人员的构成和文章内容的区别，而分别使用“丁学雷”、“方泽生”、“罗思鼎”、“任犊”、“方耘”、“常峰”、“方岩梁”等名字。“文革”后期成立的，由江青等控制的“北京大学、清华大学写作组”（有的文章署名“梁效”），有时也写作与文艺有关的文章。当时著名的“写作班子”，还有北京的“辛文彤”、“洪广思”等。

诗、散文、小说的发表，许多仍是个人署名的方式。但是，“集体创作”得到鼓励和提倡，尤其是“工农兵”的创作。“集体创作”1958 年就作为一项显示“共产主义思想”的事物提倡和实行过，《文艺报》还发表过《集体创作好处多》的专论[15]。集体创作的方式有多样，其中的一种是“三结合”（“党的领导”、“工农兵群众”和“专业文艺工作者”）创作。这种“三结合”写作小组，在“文革”期间，一般是抽调一些文化水平较高的工人（或农民，或士兵），短期或长期脱离生产，由部

门的文化宣传干部组织起来,再加上一些作家(或文艺报刊编辑,大学文学教师)组成。写作步骤,通常会先学习毛泽东著作和有关政治文件,以确定写作的"主题",然后根据所要表达的"主题",来设计人物,及他们之间的关系(矛盾冲突)。作为"群众"的写作者中,也会有表现出较强的写作能力的,但在大多数情况下,参加写作组的"专家"在最后的定稿上,要起到关键性的作用。当时一部分有影响的作品,就是以"集体写作"方式实现的。如《金训华之歌》(仇学宝、钱家梁、张鸿喜)、《牛田洋》(署名南哨)、《桐柏英雄》(集体创作,前涉执笔)、《虹南作战史》(上海县《虹南作战史》写作组)、《理想之歌》(北京大学中文系 72 级创作班工农兵学员)等。"三结合"创作,当时被认为是"文艺战线上的一个新生事物",具有"巨大的生命力和深远的影响"。列举的理由包括"有利于党对文艺工作的领导"、"是造就大批无产阶级文艺战士的好方式",以及"为破除创作私有等资产阶级思想提供了有利条件"。关于后面这一点,当时的阐述是:"由于工农兵业余作者的参加,他们也把无产阶级的生产方式和先进思想带进了创作集体",文艺创作"就像他们在生产某一机件时一样,决没有想到这是我个人的产品,因而要求在产品上刻上自己的名字"[16]。

"文革"期间,与域外的文化交流,几乎处于隔绝的封闭状态。少量的文化交流(文化团体的访问、演出,文学作品的译介),主要出于政治意识形态的考虑。公共图书馆中的外国文学书刊,大部分已被封存停止借阅。对外国哲学、文学艺术等的译介工作,也基本上陷于停顿状态。只是到了 1973 年以后,外国文学的翻译、出版,才在极有限的范围里进行。上海从 1973 年 11 月起出版了"内部发行"的刊物《摘译》,译载的主要是当代的苏联(以及日本、美国等国家)的一些小说和文学理论文字。几家主要出版社,也有少量翻译作品出版。当然,翻译和出版的总体停顿的状况,并不说明对中国和外国的古典和现代文学的阅读已停止。公共图书馆中被封存的一些书刊流向民间;私人藏书在这时也发挥了重要作用。在 60 年代前期,为供"高级

干部”和研究者“参考”、“批判”而出版的哲学、社会科学和文学艺术著作[17]，也在一部分知识分子和知识青年中流传。

四 “文革文学”的特征

“文革”期间的文学，存在着不同的两个部分。一是在公开出版物上发表的作品，另一是秘密或半秘密状态写作、传播的作品。对于后者，有的研究者使用了“地下文学”的概念。公开出版的文学创作，基本上遵循着文学激进派所确立的创作原则和方法。它们和五六十年代的作品，在文学观念和艺术方法上，并不存在截然相反的变化。事实上，“文革”期间被称为“样板”的作品，许多是对五六十年代或延安时期作品的修改或移植。“文革”创作的小说、诗、戏剧，其艺术经验，也主要来自五六十年代。但是，“文革文学”也出现一些重要特征。如上面已经提到的政治的直接“美学化”。在“真实性”问题上，中国当代作家对“感觉怎样”、“应该怎样”和“实际怎样”之间的矛盾的困惑[18]，在这时已变成对“应该怎样”（政治意识形态要求）的不容置疑的认定。这种文学观念，合乎逻辑地导致文学创作的观念论证式的结构。文学写作的“思维过程”，被规定为这样的公式：“表象（事物的直接映象）——概念（思想）——表象（新创造的形象），也就是个别（众多的）——一般——典型。”[19]创作和阅读过程中的“形象思维”、直觉、体验等，被看成是“神秘主义”的东西而拒绝和清除。这一公式通向那种更具教谕性的创作。对“革命浪漫主义”的强调，在修辞方式上，表现为象征方法的广泛运用。意义指向确定的“公共”（而非个人化的体验）象征，取代了生活细节精确刻画的描述。“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想”的“典型化”的方法，对于表达政治意图，虚构由“革命”所激发的浪漫想像，是一种更有效的手段。

五六十年代虽然被认为是“文艺黑线专政”，江青等对这个时期

的理论和创作也进行激烈的攻击。其实，这时期创作、批评所提出的命题、规定，并没有被否定；“文革文学”否定的是这些命题、路线原来存在的内在矛盾，而推向某一极端。题材的等级意义是早就规定了的，“文革”则明确“无产阶级文学”只能写“社会主义建设和斗争”、只能写中共领导的革命斗争生活。“社会主义文学”必须把创造新人形象（在不同时期和场合，可以替代的概念有“正面人物”、“先进人物”、“英雄人物”、“工农兵英雄形象”等）作为“中心的”或“根本的”任务，也是50年代初或更早就已提出，成为创作和批评的重要“原则”[20]。但在“文革”文学中，这一“根本任务”[21]，则成为有严格条文规定的、不得稍有违反的“律令”。一方面，所有的作品必须主要表现英雄人物，英雄人物在作品中又必须居于中心的、绝对支配的地位；另一方面，塑造的英雄人物必须高大完美，不允许有什么思想性格的弱点。因而，提出了“三突出”的（涉及结构方法、人物安排规则）的“创作原则”[22]，以为实现这一“根本任务”的“有力保证”。这种创作规则，在很大程度上是“中世纪式”的，事实上是企图严格维护的社会政治等级在文学结构上的体现。

“文革”期间，戏剧在文艺诸样式中，显然居于中心地位。戏剧既是选择用来进行政治斗争的“突破口”（对《海瑞罢官》、“三家村”杂文的批判），也是用来开创“无产阶级文艺新纪元”的“样板”的主要形式。处于“中心”的戏剧对文学其他样式产生重要的影响。在50年代，“五四”新文学小说的中心位置得到继续。小说的艺术观念、艺术方法对诗、散文有明显的渗透。诗的叙事化、情节化，要求诗、散文、戏剧也承担“反映”社会生活“各条战线”的任务，以及运用诸如“真实反映”、“典型”、“人物形象”等小说批评术语来品评诗和散文，都说明了这一点。不过，从50年代后期，特别从1963年开始，戏剧的重要性受到强调。这自然是左翼文艺重视戏剧、电影这一“传统”的延伸。重视的原因与戏剧的特性有关。况且，戏剧、尤其是地方戏曲与普通民众有着紧密关系，是他们最主要的娱乐方式之一。左翼文艺家如

果要发挥文艺的宣传教诲功用，戏剧无疑是首先考虑的样式。

戏剧对其他文学样式在结构上产生的影响，主要表现为诗、小说、散文的“场景化”。矛盾的若干线索的安排，开端、发展、高潮、解决的方式，即按照戏剧冲突的设置和结构，几乎成为文学创作的构思方式。小说中的人物，也大多“角色化”（在冲突中有确定的地位，和明确的性格特征），并且人物间安排着许多戏剧台词式的对白。文学样式向戏剧的这种靠拢，无疑有助于在创作中表达这样的世界观：一个可以截然划分为对立两极的世界（包括社会力量、家庭关系、情感内容和心理世界），需要开展对立的斗争来解决其中的矛盾，来改变或巩固以“意识形态”作为划分标准的社会结构。

注 释

〔1〕 3月22日在中共中央召开的成都会议上的讲话。毛泽东还说，“现在的新诗不成形，没有人读，我反正不读新诗。除非给一百块大洋。搜集民歌的工作，北京大学做了很多。我们来搞可能找到几百万成千万首的民歌，这不费很多的劳力，比看杜甫、李白的诗舒服一些。”

〔2〕 1958年4月初中共中央召开的武汉会议、5月20日中共八大二次会议，提出要“各省搞民歌”，民歌“各地要收集一批，新民歌要，老民歌要，革命的要，一般社会上流行的也要”。《人民日报》于4月14日发表《大规模地收集民歌》的社论，指出这一“极有价值的工作”，“对于我国文学艺术的发展（首先是诗歌和歌曲的发展）有重大的意义”。郭沫若为此发表了《关于大规模收集民歌答〈民间文学〉编辑部问》（《人民日报》4月21日）。4月26日，周扬主持中国文联、作协、民间文艺研究会的民歌座谈会，发出“采风大军总动员”。在5月召开的中共八大二次会议上，周扬作了《新民歌开拓了诗歌的新道路》的发言。在此前后，中共各省、市、自治区委员会，也发出相应的“收集民歌”的通知。民歌收集与“新民歌”创作，在全国以政治运动的方式全面开展。

〔3〕 《红旗》创刊号（1958年6月1日出版）。

〔4〕 郭沫若、周扬《红旗歌谣·编者的话》中说，“诗歌和劳动在社会主义、共产主义新思想的基础上重新结合起来，正是在这个意义上，新民歌可以说是

群众共产主义文艺的萌芽。"《文艺报》1958年第19期社论(《掀起文艺创作的高潮！建设共产主义的文艺！》)在阐述9月举行的中国文联主席团扩大会议精神时说，"现在提出建设共产主义文学艺术的任务，不是太早，而是适时的，必要的。"华夫撰写的《文艺报》专论《文艺放出卫星来》(1958年第18期)中说，"建设共产主义的文学艺术，并不是一件神秘的高不可攀的事情"，并说"两结合"的创作方法，"最有利于共产主义文学艺术的创造"。

〔5〕 在这期间进行的新诗发展道路的论争，《文艺报》组织的对《青春之歌》和《"锻炼锻炼"》的讨论，茅盾的《创作问题漫谈》等评述这一时期创作的文章，都可以发现对文艺现状的忧虑的情绪和观点。

〔6〕 主要的有：1961年6月全国文艺工作座谈会，6月至7月的全国故事片创作会议，1962年筹备纪念《讲话》发表24周年会议("新侨会议")，同年3月全国话剧歌剧创作座谈会("广州会议")，8月农村题材短篇小说创作座谈会("大连会议")等。

〔7〕 在1961年的全国文艺工作座谈会上，周扬说，"……胡风是反革命，对我们做了恶毒的攻击，但经常记得他攻击我们什么，对我们有好处。他有两句话我不能忘记，一句是'二十年的机械论统治'，如果算到现在，就是三十年了，……我们要认真考虑一下，在我们这里有没有教条主义。胡风还有一句：反胡风以后，中国文坛就进入中世纪。我们当然不是中世纪，但是如果我们搞成大大小小的'红衣大主教'、'修女'、'修士'，思想僵化，言必称马列主义，言必称毛泽东思想，也是够叫人恼火的就是了。"

〔8〕 主要批判对象是：杨献珍(当时中共中央党校校长)哲学上的"合二而一论"，孙冶方的经济学理论，翦伯赞古代史研究提出的"让步政策论"，和罗尔纲对太平天国李秀成的研究，文学艺术周谷城的所谓"时代精神汇合论"等。

〔9〕 当时都没有公开发表。1966年《红旗》第9期重新发表《讲话》所加的按语(《无产阶级文化大革命的指南针》)中，首次在公开出版物披露这两个批示。

〔10〕 "文革"期间，被列为批判对象的电影还有《燎原》、《怒潮》、《红河激浪》、《洪湖赤卫队》、《革命家庭》等。主要是关系到对中共领导的革命的叙述问题，认为这些影片或为30年代的"机会主义路线"翻案，或为"党内走

资本主义道路当权派”(指彭德怀、刘少奇、贺龙等)“树碑立传”。

〔11〕 “纪要”当时没有公开发表。1966年4月18日,《解放军报》社论《高举毛泽东思想伟大红旗,积极参加社会主义文化大革命》,在没有提及座谈会和“纪要”的情况下,全面公布了“纪要”的观点。1967年5月29日,《人民日报》等报刊,公开刊登“纪要”全文。

〔12〕 这些文章有:江青《谈京剧革命》(1964),姚文元《评反革命两面派周扬》(1967),上海革命大批判小组《鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义》(1970),初澜《京剧革命十年》(1974)等。

〔13〕 上海革命大批判组《鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义》,《红旗》1970年第4期。

〔14〕 前一句出自张春桥,他还说,“江青亲自培育的革命样板戏,开创了无产阶级文艺的新纪元”(谢铁骊、钱江、谢逢松《四人帮是摧残革命文艺的刽子手》,《人民日报》1976年11月10日)。后一句见初澜《京剧革命十年》(《红旗》1974年第4期)。另外,江青1976年1月21日对中国艺术团的讲话中也说,“无产阶级从巴黎公社以来,都没有解决自己的文艺方向问题。自从六四年我们搞了样板戏,这个问题才解决了”。

〔15〕 署名华夫,《文艺报》1958年第22期。

〔16〕 周天《文艺战线上的一个新生事物——三结合创作》,《朝霞》1975年第12期。

〔17〕 50年代末到60年代初,上海人民出版社曾翻译出版了近百种的国外(主要是西方)的哲学社会科学著作,其中一部分以“内部发行”的方式出版(购买上有一定的“级别限制”)。如杜威(美)的《确定性的寻求》、《人的问题》,胡克的《历史中的英雄》、《理性、社会神话和民主》、《自由的矛盾情况》,莫里斯的《开放的自我》,阿克顿(英)的《时代的幻觉》,罗素(英)的《社会改造原理》等。该社在1964年至1966年间,还出版了近二十辑的“资产阶级哲学资料选辑”,共二十五辑的“苏联哲学资料选辑”。在北京的商务印书馆在60年代初,也印行了许多“内部发行”的西方哲学社会科学译著。如罗素的《心的分析》、《人类有前途吗?》,让·华尔的《存在主义简史》,卢卡奇的《存在主义还是马克思主义?》,斯宾格勒(德)的《西方的没落》,M.玻尔的《我这一代的物理学》,柏格森(德)的《形而上学导言》,R.加罗蒂的《人的远景(存在主义,天主教思想,马克思主义)》,萨特

(法)的《辩证理性批判》(第一卷),怀特(美)的《分析的时代(20世纪的哲学家)》,杜威的《自由与文化》,《经验与自然》,宾克莱的《理想的冲突——西方社会中变化着的价值观念》等。商务这期间还出版了由洪谦主编的“现代西方资产阶级哲学论著选辑”,和由中国科学院哲学研究所编的“现代外国资产阶级哲学资料选辑”的《存在主义哲学》。人民文学出版社和作家出版社这期间出版的“内部发行”书籍,主要有:《现代文艺理论译丛》(1—6辑),《现代英美资产阶级文艺理论文选》(上、下),《苏联一些批评家、作家论艺术革新与“自我表现”》,斯蒂尔曼(英)编的《苦果——铁幕后知识分子的起义》,贝克特的《等待戈多》,克鲁亚克的《在路上》,塞林格的《麦田里的守望者》,苏联“第四代作家”叶甫图申科、阿克肖诺夫等的诗、小说等。

〔18〕 在五六十年代,茅盾、曹禺、周扬、邵荃麟在讲话或文章中,都讨论过如何“正确处理”这三者的关系。

〔19〕 郑季翘《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论——对形象思维论的批判》,《红旗》1966年第5期。

〔20〕 1953年3月,周扬在第一届全国电影创作会议上,就学习社会主义现实主义问题的报告中说,创造先进人物的典型去培养人民的高尚品质,“应该成为我们的电影创作的以及一切文艺创作最根本的最中心的任务。社会主义现实主义向我们提出什么要求?就是创造先进人物的形象。”《周扬文集》第二卷第197页,人民文学出版社1985年版。

〔21〕 江青1964年7月在《谈京剧革命》中说,塑造出工农兵形象,塑造出革命英雄形象,是社会主义文艺的“主要任务”或“首要的任务”。《部队文艺工作座谈会纪要》说,“要努力塑造工农兵的英雄人物,这是社会主义文艺的根本任务”。

〔22〕 于会泳在《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》(《文汇报》1968年5月23日)文中说,“根据江青指示”,提出“在所有人物中突出正面人物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要英雄人物中突出中心人物来”的“三突出”创作原则。这一“原则”后来由姚文元改定为“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物”。见上海京剧团《智取威虎山》剧组《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》(《红旗》1969年第11期)。

第十四章　重新构造“经典”

一　创造“样板”的实验

对文学“经典”的大规模颠覆、批判，出现了一个几乎是“无经典”的文学时期（毛泽东诗词，和被笼统提及的鲁迅作品是少数的例外），而这又与文化激进派创造他们的“经典”，即“开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺”的紧张努力，联系在一起。这期间，使用了“样板”这一富于“大众化”意味的词，来替代诸如“经典”、“范本”等概念；在这个词中，似乎包含更明显的可供模仿、复制的涵义。在《纪要》中，要政府和军队的“领导人”组织力量，“搞出好的样板”，被作为一项战略任务提出。说“有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子”。

创造“样板”的活动，在60年代初就已开始。1963年江青利用她的特殊身份，要文化部和北京的中国京剧院、北京京剧团，排演沪剧剧目《红灯记》（上海爱华沪剧团）和《芦荡火种》（上海沪剧院）。1964年6月，全国的京剧现代戏观摩演出大会在北京举行。来自9个省、市、自治区的28个京剧团演出了38台“现代戏”（指表现现代生活的戏曲剧目）。除了《红灯记》、《芦荡火种》（后根据毛泽东的意见，改名《沙家浜》）外，还有《奇袭白虎团》（山东京剧团）、《智取威虎山》（上海京剧团）、《杜鹃山》（宁夏京剧团）、《红色娘子军》（北京京剧四团），以及《苗岭风雷》、《节振国》、《黛诺》等。在这次会演的前后，

除了《红灯记》、《沙家浜》以外，江青等还不同程度地参加到京剧《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》，和交响音乐《沙家浜》的创作、修改、排练中。另外，张春桥等在《海港》等剧目的创作、排演上，也有积极的参与。到了1967年，三年前的这场京剧现代戏的演出，被称为"京剧革命"，并赋予它以"无产阶级文化大革命的伟大开端"的意义。《红旗》杂志在第6期上，把江青1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话，冠以《谈京剧革命》的题目发表，并同期刊出《欢呼京剧革命的伟大胜利》的社论。社论称江青的这次讲话，"是运用马克思列宁主义、毛泽东思想解决京剧革命问题的一个重要文件"。社论首先正式使用了"样板戏"的说法，说《智取威虎山》等京剧样板戏，"不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级文艺的优秀样板"。1967年5月北京、上海的纪念《讲话》二十五周年的活动中，当时为"中央文化革命小组"成员的陈伯达、姚文元，对"京剧革命"、"样板戏"的意义，以及江青在"京剧革命"中的地位和作用，作出极高评价，称江青"一贯坚持和保卫毛主席的文艺革命路线"，"是打头阵的"，"成为文艺革命披荆斩棘的人"，"所领导和发动的京剧革命、其他表演艺术的革命，攻克了资产阶级、封建阶级反动文艺的最顽固的堡垒，创造了一批崭新的革命京剧、革命芭蕾舞剧、革命交响音乐，为文艺革命树立了光辉的样板"[1]。随后，《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》[2]，第一次开列了"八个革命样板戏"的名单：京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》。社论和这些讲话，确立了"文革"过程中对这一事件的叙述方式和评价基调。

第一批"八个样板戏"宣布之后，"培育"样板仍在继续进行。一方面，按照江青的"十年磨一剑"的要求，原有的剧目仍不断进行修改，在1972年前后，这些剧目有了新的演出本；与此同时，又有一批剧目被宣布列入"革命样板戏"的名单，如钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协

奏曲《黄河》,京剧《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》,舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》,交响音乐《智取威虎山》。这样,在1974年,便宣称"无产阶级培育的革命样板戏,现在已有十六、七个了"[3]。不过,新的"样板"的质量,大多已无法维持开始时的水准,而"样板"制作所不可避免的标准化、模式化问题,也尖锐地浮现了出来。

"样板戏"的演出,在1970年达到了高潮。但演出主要是在北京、上海这样的大城市里,这对"样板"地位的确立,发挥其效应,有很大限制。于是,决定开展普及样板戏的运动。具体措施包括:一、组织"样板团"(培育"样板戏"的剧团,如中国京剧团、北京京剧四团、上海京剧团、上海芭蕾舞团等)到外省巡回演出。除了外地城市的剧场之外,还到工厂车间、农村地头。据报道,演出结束后,观众和演员会一起虔诚而热烈地高唱《大海航行靠舵手》[4],政治宣教与艺术观赏交融在一起。二、组织各地剧团来北京学习革命样板戏。这种"学习班",长年持续开办。除了原剧种的"照搬"("照搬"而"不走样",是当时对学习"样板戏"所提出的要求)外,又提倡不同剧种(河北梆子、评剧、湖南花鼓戏、粤剧、淮剧等二十多剧种),语言(如维吾尔等少数民族语言)的移植。但各地的剧团的财力、物力,以及表演、导演的水准,无法与"样板团"相比较,因而这种"普及",也会导致损害"样板戏"在公众中的"经典"地位的危险。三、于是,觉得较为可靠的方法,是利用电影的手段,以忠实地"复制"(江青提出的是"还原舞台,高于舞台")来达到"普及"的目的。四、大量出版有关"样板戏"的书刊[5],包括普及本、综合本、五线谱总谱本、主旋律曲谱本和画册等。在综合本中,不仅有剧本、剧照、主旋律曲谱,还有舞蹈动作说明,舞台美术设计,人物造型,舞台平面图,布景制作图,灯光配置说明等,以使各地在"复制"、移植时做到对"样板"的忠实。

"京剧革命"和"样板戏"的权威地位由国家政治权力机构保证,它的存在,加强了推动这一"革命"的激进派的地位,意味着这一派别

对文艺“经典”创造权和阐释权的绝对垄断，和任何有异于“样板”的文艺的存在资格的失去。随着革命样板戏地位的确立，大量的由各“样板团”或专门写作班子撰写的文章，总结“样板戏”的规律和经验，提供给所有文艺创作作为必须遵循的规则。而任何对“样板戏”的地位和具体创作问题的怀疑、批评，都会被当作“破坏革命样板戏”的阶级敌对活动，在“保卫文化革命成果”的名目下给予打击。“样板戏”的创作经验，还被要求推广到包括小说、诗、歌曲、绘画等各种文艺样式的创作中去。

到了 1974 年，在“京剧革命”十年之后，创造“样板”的实验事实上已出现难以为继的危机，公众对“样板”的热情已大为减退，企图以精心构造的“样板”来带动文艺创作的繁荣，看来并未出现。不过，这并不妨碍作出这样的总结：“以京剧革命为开端，以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，经过十年奋战，取得了伟大胜利”；“无产阶级有了自己的样板作品，有了自己的创作经验，有了自己的文艺队伍，这就为无产阶级文艺事业打下了坚实的基础，开辟了广阔的道路。”[6]

二　“革命样板戏”

“样板戏”的创作，在“文革”期间，被描述为是与“旧文艺”决裂的产物，强调它们开创“文艺新纪元”的意义。但在事实上，这些作品与激进派所批判的文艺之间的关联，是显而易见的。从题材来源和艺术经验上说，除个别外（如《海港》），大多数剧目在被纳入“样板”制作过程时，都已具有一定的基础，在某种意义上说，“样板戏”是对已有剧目的修改或移植。《红灯记》和《沙家浜》移植自沪剧。《智取威虎山》改编自小说《林海雪原》；在这之前，这部当时的“畅销书”的小说已改编为电影和其他的艺术样式。《红色娘子军》的电影 1960 年问世就获得很高的声誉。40 年代初创作的《白毛女》，在很长时间里被

认为是中国新歌剧的典范之作。另外,《杜鹃山》改编自60年代初上演的同名话剧(王树元编剧),而作为《平原作战》创作蓝本的电影《平原游击队》,完成于1955年。"样板戏"的策划者虽然明白"抓创作"的重要,但也明白"短时间内,京剧要想直接创作出剧本来还很难"[7],因而,"移植"(借助已达到相当水平的成果)成为"样板"创造的最主要途径。至于参加"样板戏"创作的编剧、导演、演员、音乐唱腔、舞蹈、舞台美术设计等的人员,都是全国该领域训练有素、而又经验丰富的优秀者[8]。他们拥有的艺术经验本身,使"样板"的创作与艺术传统有着紧密的联系。在"样板戏"的创作过程中,也并不拒绝对传统艺术的吸取和利用。挑选京剧、芭蕾舞和交响乐作为"文艺革命"的"突破口",按江青等的解释,这些艺术部门是封建、资本主义文艺的"顽固堡垒",这些堡垒的攻克,意味着其他领域的"革命"更是完全可能的。但事情又很可能是,京剧等所积累的成熟的艺术经验,与观众所建立的联系,使"样板"的创造不致空无依傍,也增强了"大众"认可的可能性。在创作和排练的过程中,江青等会让在文革中被"打倒"的老艺术家为样板戏的演员示范,也会拿出被宣布为"封、资、修"的作品供学习,以提高无产阶级文艺"样板"的质量。[9]因而,在"文革"中,激进派强调"样板戏"等创作与过去文艺(包括中国五六十年代的"社会主义文学")的决裂,这之中包含着策略上的考虑。

但是,作为"文艺新纪元"标志的"样板戏",也出现了若干重要的特征。这些特征的确立,为当时社会、文艺思潮的状况所制约。从具体过程上说,则与江青等从1964年以后,在这些剧目的修改、演出上直接"介入",并把"样板戏"的创作、演出,作为"运动"展开有关。[10]"样板戏"最主要的特征,是文化生产与政治权力机构的关系。在30年代初的苏区和40年代的延安等根据地,文艺就开始被作为政治权力机构实施社会变革、建立新的意义体系的重要手段,与此同时,建立相应的组织、制约文艺生产的方式和措施。政治权力机构与文艺生产的这种关系,在"样板戏"时期,表现得更为直接和严密。作家、

艺术家那种个性化的意义生产者的角色认定和自我想像，被破坏、击碎，文艺生产完全地纳入政治体制之中。“样板戏”本身的意义结构和艺术形态，则表现为政治乌托邦想像与大众艺术形式之间的结合。“样板戏”选择的，大都是有很高知名度的文本。在朝着“样板”方向的制作过程中，一方面，删削、改动那些有可能模糊政治伦理观念的“纯粹性”的部分；另一方面，极大地利用了传统文艺样式（主要是京剧）的程式化条件，在脸谱化人物和人物关系的设计中，将观念符号化。不过，这一设想的实施，在“样板戏”的不同剧目中，存在许多差异。一些作品更典型地体现了政治观念阐释的特征（如京剧《海港》），另一些由于其创作的文化来源的复杂性，使作品也呈现多层、含混的状况（如京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、舞剧《白毛女》、《红色娘子军》）——而这正是这些剧目在政治意识形态有了很大改变的时空下，仍能保持某种“审美魅力”的原因。文化人在创作中的重要地位，对民间文艺形式的借重，以及从“宣传效果”上考虑的对传奇性、观赏性的追求，都使文艺革命激进派的“纯洁性”的企求难以彻底实现。正统叙述之外的话语系统的存在这一事实，“既暗示了另类生活方式”，也承续了激进派所要否定的文化传统，而使某些“革命样板戏”在构成上具有“含混暧昧”的特征。[11]

三　浩然等的小说

“文革”期间，确立为“样板”的主要是京剧、舞剧等艺术形式，而文学各样式（诗、小说）在提供可作为“无产阶级文艺”典范之作上，却似乎遇到了困难。比起戏剧等来，小说、诗等创作更具“个人性”，也不存在某种成熟的可依凭的“模式”，接受上也与观赏戏剧的集体性有很大的差异。这使得确立“样板”的工作难以奏效。

“文革”前夕，金敬迈的长篇小说《欧阳海之歌》，曾经被当时的文学界当作“样板”看待。小说最早刊于《收获》1965 年第 7 期，解放军

文艺社 10 月初版。这部长篇所写人物，是一名普通士兵。1963 年在一次军事训练中，为了保护列车，拦住冲上铁道的惊马而牺牲，年仅 23 岁。小说以艺术虚构来丰富和展开真实事件，用感伤的文笔，写欧阳海的成长——当代英雄为达到灵魂纯洁的带有“自虐”色彩的思想净化过程。小说出版后，好评如潮。《人民日报》1966 年 1 月 9 日选刊该书部分章节时，“编者按”称“它是近年来我国文学工作者进一步革命化，贯彻执行毛泽东文艺路线所取得的成果之一”。作者金敬迈谈创作体会的文章，在全国报刊受到广泛征引。1966 年 4 月，人民文学出版社根据解放军文艺社的第二版重排，与解放军文艺社版同时印行。仅人民文学出版社 4 月和 6 月的两次印刷，印数即达二百万册。郭沫若为这一版本题写书名，并称它“是毛泽东时代的英雄史诗，是无产阶级革命的凯歌，是文艺界树立起来的一面大红旗，而且是延安文艺座谈会以来的一部最好的作品，是划时代的作品”[12]。另外的批评家认为，小说是“突出政治”、实践文艺创作要“三过硬”（林彪提出，文艺创作要“思想过硬，生活过硬，技巧过硬”）的“优秀范例”，“无论在塑造革命英雄形象方面，无论在运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法方面”，“都为我们提供了丰富的、活的样板”[13]。当时周扬等控制的文学界对这部小说异乎寻常的反应，固然是出于对一种政治和文学理念的信仰，但也是在意识到“危机”将临时的惊慌失措。“文革”初期，对这部小说的肯定得到延续，但不久（1967 年底）作者就受到迫害——看来并不承认它的“划时代”的、“样板”的地位。这可以理解为这一“样板”是“文艺黑线”所树立的，同时，就作品本身而言，在表现对立“阶级”的斗争等问题上，也并不完全符合激进派确立的规范。不久，这部风行一时的“畅销书”就不再被提起。“文革”期间，按照当时激进的政治、文学思潮组织写作的一些小说，如长篇《虹南作战史》（上海县《虹南作战史》写作组）、《牛田洋》（南哨）[14]等作品，就连对它们作出很高评价者，也无法否定它们的难以掩盖的缺陷，这包括“描写阶级斗争方面”的

缺陷，有的地方“以作者的议论，来代替艺术上对人物的塑造”，“全书只有一种语言”等。[15]它们不可能占有如“样板戏”那样的“经典”地位。

在这种情况下，浩然被“重新发现”。“文革”期间他的小说虽然一直受到肯定，但在1974年前后，对其创作的政治、文学价值的评价迅速提高。这应该说包含有在文学（小说）领域上推出“样板”的考虑。浩然（1932—　），天津宝坻人。1956年发表第一个短篇《喜鹊登枝》，到60年代初，有大量的表现农村生活的短篇小说问世，出版了《喜鹊登枝》、《苹果要熟了》、《杏花雨》等十余部短篇小说集。他产生较大影响的作品，是长篇小说《艳阳天》。这部长篇的第一、二部分别出版于1964年底和1966年初，第三部的出版则迟至1971年底。《艳阳天》的故事发生于1957年夏天，写北京郊区东山坞农业社围绕“土地分红”和粮食问题所发生的冲突。农业社党支部书记、社主任萧长春，是作者着力塑造的英雄人物。他带领“贫下中农”坚定“走社会主义道路”。作为对立面的，有农业社副主任、“老党员”马之悦，“反动地主”马小辫，另外，也有动摇于“两条道路”之间的“中间状态人物”。农村题材长篇小说的这种结构形态，在五六十年代的若干长篇中已经具备，但《艳阳天》却更分明，更切合激进派所描述的社会结构和文学结构模式：对立的阶级力量的性质更加清晰，“阵线”更加分明，之间的冲突更加尖锐激烈，而且，“阶级斗争”已被组织成笼罩全部社会生活的网。50年代农村生活的这段“历史”，在60年代的浩然的笔下，有了与《三里湾》、《山乡巨变》、《创业史》既有些相似、但也不同的叙述。它被誉为“深刻地反映了我国社会主义农村尖锐激烈的阶级斗争，成功地塑造了‘坚持社会主义方向的领头人’”的“优秀的文学作品”[16]。当然，《艳阳天》在根据“本质真实”的规定来构造历史时，个人的生活体验和有特色的叙述语言，“现实主义”小说对生活色彩（习俗、语言、情感方式等）的重视，使这部小说具有一定程度的丰富性，而在当时拥有大量的读者和听众[17]。

随后，浩然在学习了“样板戏”和提高对“无产阶级专政理论”的认识之后，开始了另一部长篇《金光大道》的写作。他更自觉运用“三突出”的“创作原则”来塑造高大光辉的英雄形象，并检讨写《艳阳天》时，注意力只在“基层”，对“上面，尤其是高一层领导”缺乏认识的缺陷。因此，在《金光大道》中，矛盾斗争写到了“县一级领导干部，并开展了面对面的斗争”。比起《艳阳天》来，在适应意识形态要求上更为自觉，而在艺术上也更有力贯彻当时倡导的“典型化”的象征方法。无论是作品中人物的个体意义，还是作家的体验本身，都被整合到小说所认同的“文革”统一的历史叙述中。浩然创作的被褒奖，在当时是为了标示这样的创作道路：有着一定生活体验和表现能力的作家，如何自觉调整、限定自己的步调，来进入一种有较强规约性的创作体制之中。当然，不能说《金光大道》中，作家所有的个人经验和想像已被完全“改造”，这之中仍存在着一些空隙，一些裂缝。这是与更为“本质化”的创作，如《虹南作战史》、《牛田洋》等不同的地方。浩然在这期间，还有写中越在南海发生冲突的事件的中篇小说《西沙儿女》——一部更具图解性质的作品。80 年代，他写作了长篇小说《苍生》，以及自传体长篇三部曲《乐土》、《活泉》、《圆梦》。

四 “样板”创造的难题

“文革”期间的文学激进派在十多年里所进行的创造“样板”的实验，尽管宣称“取得了伟大胜利”，实际上不断陷入难以摆脱的困境。对中外文化遗产及遗产的主要传承者（知识分子和专业人员）的批判，使他们创造经典的样板作品的计划受到严重打击：任何值得重视的艺术创造，都不可能在空地上发生。其结果是，或者在“决裂”的口号下来吸收“遗产”以作为创作的基础，或者使其“产品”粗陋化。从工农大众中发现和培养作家，作为“无产阶级文艺”的主要创造力量的设想，也未见显著的效果。文艺创造所具有的复杂的精神劳动的

性质,使缺乏必要文化准备的“无产阶级”在承担这一历史性责任上难以胜任。另外,“工农兵”的大众也并非是一张白纸,他们也无法斩断与“文化传统”的联系。因此,在“文革”的后期,要工农作者“冲破资产阶级知识分子的包围圈”,“永远不要让资产阶级把我们从自己的阶级队伍中分化出去”的警告又再次提出[18],这一警告,反映了他们对于“工农作者”的纯洁性的失望。

对于以精神探索和艺术独创作为主要特征的“精英文化”的敌视,却未促使他们愿意转而创作更具娱乐、消遣性的“大众文化”或“通俗文艺”(虽然一些“样板”作品,如舞剧《红色娘子军》,京剧《沙家浜》、《智取威虎山》等,都重视观赏、娱乐性的成分的组织),因为这会产生对艺术作品政治性和政治目的的削弱。这里面包含着“中世纪式”的悖论:政治观念、宗教教谕需要借助艺术来“形象地”、“情感地”加以表现,但“审美”和“娱乐”也会转而对政治产生削弱和消解的危险。同时,任何稍稍具有丰富性和艺术表现力的作品,都难以维持观念和方法上的纯粹与单一,作品本身存在的裂痕和矛盾,就潜在着一种“颠覆”的力量。在“样板”作品中,可以看到人类的追求“精神净化”的冲动,一种将人从物质的禁锢、拘束中解脱的欲望。这种拒绝物质主义的道德理想,是开展革命运动的意识形态。但与此同时,在这种禁欲式的道德信仰和行为规范中,在自觉地忍受(通过外来力量)施加的折磨,和自虐式的自我完善(通过内心冲突)中,也能看到“无产阶级文艺”的“样板”创造者本来所要“彻底否定”的思想观念和情感模式。著名的“三突出”,对于激进的文学思潮来说,既是一种结构原则和叙事方法,一种人物安排规则,但也是社会政治等级在文艺形式上的体现。这种等级,是与生俱来的,自身无法加以选择的,因而也可以称之为“封建主义”的。因而,研究者也许可以从“文革”的理论和艺术中,寻找到本世纪人文思想中抵抗物质主义,寻找精神出路的相似成份,但也一定能发现人类精神遗产中那些残酷、陈腐的沉积物。

注　释

〔1〕 陈伯达、姚文元的讲话，见1967年5月24日《人民日报》，5月25日《解放军报》。

〔2〕 载1967年5月31日《人民日报》。

〔3〕〔6〕 初澜《京剧革命十年》，《红旗》1974年第7期。

〔4〕 “文革”中流传最广的“革命歌曲”之一。

〔5〕 据统计，1970—1975年，人民出版社、人民文学出版社、人民音乐出版社和上海人民出版社出版的“样板戏”书刊，累计印数达三千二百多万册，各省的加印不包括在内。

〔7〕 江青《谈京剧革命》，《红旗》1967年第6期。

〔8〕 前后参加过“样板戏”创作、演出的著名艺术家有：作家翁偶虹、汪曾祺，导演阿甲，琴师李慕良，京剧演员杜近芳、李少春、袁世海、赵燕侠、周和桐、马长礼、刘长瑜、高玉倩、童祥苓、李鸣盛、李丽芳、谭元寿、钱浩梁（浩亮）杨春霞、方荣翔、冯志孝，作曲家于会泳，芭蕾舞演员白淑湘、薛菁华、刘庆棠，钢琴家殷承忠等。在拍摄“样板戏”的电影时，集中了一批著名导演、摄影师、美工师，如谢铁骊、成荫、李文化、钱江、石少华等。

〔9〕 在排练《红灯记》等剧目时，江青要人把已被宣布为“反动权威”的京剧演员张世麟从天津“拉”到北京，给剧组表演如何走碎步，以提高李玉和的扮演者表演受刑后的动作的“艺术美”。拍摄“样板戏”的电影时，也多次放映《网》、《鸽子号》等西方影片，以提高参加拍摄的艺术家的“魄力”和对技巧的钻研。芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》与《天鹅湖》等经典剧目在艺术结构、舞蹈编排上的联系，更是显而易见。

〔10〕 江青对各“样板戏”的创作和修改，都作出大量的具体“指示”。这些必须不折不扣地执行的“指示”，涉及剧名，人物安排，主要情节，细节，台词，演员表演，化妆，服装，舞台美术，灯光，音乐唱腔，舞蹈编排等等。如从1964年5月到7月，共观看京剧《红灯记》的5次彩排，1965年到66年，也多次观看《智取威虎山》的彩排和演出。对这些剧目，各提出多达一百几十条的或大或小的修改意见。对这些“指示”的实施，极大地改变它们的总体面貌。

〔11〕 参见黄子平《革命　历史　小说》第60—61页。这一问题的研究，还可

参阅陈思和《民间的沉浮：从抗战到“文革”文学史的一个解释》(《陈思和自选集》，广西师范大学出版社 1997)，孟悦《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》(唐小兵编《再解读——大众文艺与意识形态》，牛津大学出版社【香港】1993)。

〔12〕《毛泽东时代的英雄史诗——就〈欧阳海之歌〉答〈文艺报〉》编者问》，《文艺报》1966 年第 4 期。

〔13〕冯牧《文学创作突出政治的优秀范例——从〈欧阳海之歌〉的成就谈“三过硬”问题》，《文艺报》1966 年第 2 期。

〔14〕《虹南作战史》拟写两部，只完成一部。写 50 年代农村合作化运动的“两条路线斗争”。上海人民出版社 1972 年 2 月版。《牛田洋》写 60 年代初解放军某师在南海围海造田中经历的斗争。上海人民出版社 1972 年版。

〔15〕方泽生《还要努力作战——评〈虹南作战史〉中的洪雷生形象》，《文汇报》1972 年 3 月 18 日。

〔16〕初澜《在矛盾冲突中塑造无产阶级英雄典型——评长篇小说〈艳阳天〉》，《人民日报》1974 年 5 月 5 日。

〔17〕“文革”期间，《艳阳天》在国家电台“小说连播”的节目中播出，受到尤其是农村听众的广泛欢迎。

〔18〕任犊《走出彼德堡——读列宁 1917 年 7 月致高尔基的信有感》，《朝霞》(上海)1975 年第 3 期。

第十五章 分裂的文学世界

一 公开的诗界

由于“文革”期间特殊的社会政治状况，这个时间的文学，实际上分裂为不同的部分。一个部分，是公开（公开的文学活动，和作品在公开出版物上刊发）的，是这一时期文学的主流；另一部分，则是隐在的，秘密的，分散的。后者是当时文学的异质力量，但又最富于生命力，后来成为“文革后”文学变革的准备和先声。在公开的文学界中，占据最重要位置的，是以“革命样板戏”为中心的戏剧。比较起来，文学的其他样式，如诗、小说、散文等，都显得暗淡。在“文革”开始后的最初几年里，刊登于报刊上的诗歌创作，专业作家已很少见，主要是“红卫兵”和“工农兵作者”的作品。1972 年以后，陆续有一些诗集出版。据统计，从 1972 年到 1975 年，各出版社出版的诗集共 390 种。其中，大多数是“工农兵作者”为配合当时的政治运动的作品集，如《文化革命颂》、《批林批孔战歌》等。[1] 在诗的体式上，五六十年代的那种政治抒情诗的强大影响仍在继续，而“文革”期间所推行的政治运动，提出的政治口号，是诗歌创作取材和主题的直接依据。从文艺的政治工具效用上考虑，“文革”期间文艺界的控制者会觉得，歌曲会具有更大的“威力”。因此，“群众歌曲”，包括将毛泽东的语录、诗词，林彪的《〈毛主席语录〉再版前言》等谱写的歌曲，有广泛的流行。许多创作的歌曲，具有另外时期所没有的直截了当的、极端的修辞方

式。[2]在当时，任何婉转、曲折、隐晦的表达方式，都会被看作缺乏“战斗的风格”。诗的创作，也朝着这一趋向发展。江青多次策划“革命民歌”和“革命儿歌”的创作，来直接配合政治运动。其中，最有名的是“小靳庄诗歌”——一种用快板、顺口溜形式写的政治宣传韵文。[3]这种情况下，诗歌创作已与个体体验表达无关。僵硬的政治象征语言对诗的“入侵”，使诗失去它传达诗人语言和想像上的敏感的可能性。一个典型的例子是，以政治社论的方式来发表张永枚的长诗《西沙之战》。这首称为“诗报告”的长诗，其写作动机，表达的观点，以及艺术形式，与浩然的中篇小说《西沙儿女》一样，完全纳入政治权力运作之中。《西沙之战》也“创造”了中国新诗的独特发表方式：政治性报纸《光明日报》从头版开始，用了几个版的篇幅刊登。随后，《人民日报》和各省市报刊，纷纷转载。这种处理，除了最主要的政治意图外，也存在着在诗的写作上标举“样板”的考虑[4]。在这期间，《理想之歌》[5]是另一首有较大反响的长诗。其主题和诗体形式，都可以看到贺敬之 60 年代创作的重要影响。诗的“叙述者”虽以阶级青年代言者的身份出现，但多少留存有作为到陕北“插队”的“知青”的生活体验的痕迹，而加强了政治表达上的生活实感。从郭小川 50 年代的《投入火热的斗争》，到贺敬之 60 年代的《雷锋之歌》、《西去列车的窗口》，到 70 年代的《理想之歌》，是当代真诚地讲述青年的“人生道路”和“理想”的系列。这些具有主题连贯性的“政治抒情诗”，显示了在当代的各个时期，个体的“理想”是怎样被组织进国家意识形态中的。它们提供的，是诗歌表达一体化的“理想主义”的写作经验和具体的诗体形态。

1972 年以后，少数一度被迫停止写作的诗人，有了发表诗作、出版诗集的可能。这些诗人有李学鳌、李瑛、张永枚、臧克家、严阵、顾工、阮章竞、刘章、纪宇、沙白，以及五六十年代的一批工人作者，如王恩宇、仇学宝、宁宇、郑成义等。在这个期间的诗人创作中，李瑛数量最多，影响也较大。从 1972 年到 1976 年，出版的诗集有《红花满

山》、《枣林村集》、《北疆红似火》。北方乡村和驻守在北疆深山、林区的士兵的日常生活，在李瑛的诗中，自然也是提升为对“路线斗争”和“世界革命”的表达的出发点，但作者惯有的对景物、色彩的敏感，语言、叙述方式的某些清新柔和的因素，是对普遍性的语言和情感粗糙、僵硬的有限的偏移，因而获得许多读者的喜爱。

二　小说创作

“文革”开始的几年中，原来的文化机构、包括文艺报刊和出版社都受到了批判和清洗，因此，除了“样板戏”和直接配合政治运动的诗以外，文学创作处于停滞的状态。从 1972 年开始，当时的文艺权力机构试图扭转这种凋弊的局面，提出了要“发展社会主义的文艺创作”[6]，创作活动才逐渐有限度地恢复。

短篇小说继续着这种样式在当代的“传统”，即对现实生活的快捷反映。在提出文艺创作“要及时表现文化大革命”，“要充分揭示无产阶级文化大革命的本质”的要求时，短篇自然是适当的样式。其中，上海地区组织的创作[7]，更典型地表现了短篇作为政治力量的“话语工具”的性质。这些作品(也包括其他地区的创作)，直接写“文革”运动本身，涉及各个阶段的重要事件，如红卫兵运动，“夺权斗争”、“工人宣传队”占领“上层建筑”进驻学校，歌颂“革命样板戏”，工厂农村的“两条路线斗争”，“知识青年”上山下乡，“工农兵学员”进大学，反“走资派”的斗争，以及 1976 年的天安门“反革命事件”等等。当时的报刊评价较高、作为创作方向予以表彰的，有萧木署名“清明”、“立夏”、“谷雨”的《初春的早晨》、《金钟长鸣》、《第一课》，有《三进校门》(卢朝晖)、《特别观众》(段瑞夏)、《朝霞》(史汉富)、《一篇揭矛盾的报告》(崔洪瑞)、《典型发言——续〈一篇揭矛盾的报告〉》(段瑞夏)、《广场附近的供应点》(朱敏慎)、《女采购员》(刘绪源)、《初试锋芒》(夏兴)、《红卫兵战旗》(姚真)、《严峻的日子》(伍兵)等。

“文革”期间出版的长篇小说约一百余部。在取材上，写当代现实生活的占五分之四，其余为“革命历史题材”。在这些作品中，有近二十部标明是“集体”（或“三结合”）创作，约占总数的五分之一。如《大海铺路》作者署为“上海市造船公司文艺创作组”，《雨后青山》为“广西壮族自治区百色地区三结合创作组”。这些长篇从作者状况看，够得上“作家”（或“潜在”的作家）身份的，只有谌容、浩然、李云德、黎汝清、古华、郑万隆、郭澄清、张长弓等不多的几人。较有影响（相对而言较有艺术质量，或受到当时批评界推重）的，除前面述及的浩然的《艳阳天》（第三卷）和《金光大道》外，尚有《虹南作战史》（上海县《虹南作战史》写作小组）、《牛田洋》（南哨）、《激战无名川》（郑直）、《飞雪迎春》（周良思）、《桐柏英雄》（集体创作，前涉执笔）、《征途》（郭先红）、《剑》（杨佩瑾）、《千重浪》（毕方、钟涛）、《春潮急》（李克非）、《铁旋风》（王士美）、《边城风雪》（张长弓）、《大刀记》（郭澄清）、《万年青》（谌容）、《分界线》（张抗抗）、《万山红遍》（黎汝清）、《响水湾》（郑万隆）、《山川呼啸》（古华）等。李云德的《沸腾的群山》第一部出版于1965年底，第二、三部出版于“文革”期间，也是这个时期较知名的作品。

这个时期的长篇，从情节构思、人物设置到叙事方式，都表现了规格化倾向。由于长篇的容量大，在恪守当时提出的创作规则上，也有更严格、全面的要求。大多数长篇，都会有一个竭力写得“高大”而“完美”的“主要的英雄人物”，也会有围绕“主要”英雄的若干“非主要”的英雄或“正面人物”，以表明“正面力量”并非势单力薄。作为英雄人物的对立面的，通常是“阶级敌对力量”（在“文革”属于这一范畴的名目有地主、富农、反动资本家、暗藏特务、党内走资本主义道路当权派等）。在“正面力量”与其对立面之间，设置了各种“问题人物”（“路线斗争”觉悟不高，受敌对势力所蒙蔽，或有道德品质上的疑点和问题）。分属不同阶级阵营的人物，便环绕设定的中心事件（某一生产建设任务，或意识形态的、政治权力较量的事件）展开冲突。一

致的结局是："主要英雄人物"在"群众"的支持下，教育、争取"问题人物"，最后孤立、战胜敌对势力。当然，在这些长篇中，冲突又必须是"多层次、多波澜"，逐步引向高潮的。在严格规定社会历史"本质"及其具体形态(甚至细节)，且要求文学必须表现这些"本质"的文学环境中，叙事文学人物的"符码化"和情节结构的规格化，是必然的趋向。与诗、戏剧等一样，"象征"也成为小说的重要修辞方式，这包括人物、环境描写。由于"象征"不是个性化体验的想像，因而极大地削弱了叙述上的具体性和真切感。在中国现代小说中，突出了当时的社会政治状况的"文革"长篇小说，在地域、风习、日常生活具体状况的呈现上，显得最为模糊和粗糙。作品的叙述者基本上以全知的身份出现，并常以滥情而全力干预的姿态，来严格控制小说的过程。一般现实主义小说中的那种人物心理、行为和情节展开的某种"独立性"，以及"叙述"和"干预"之间存在的复杂关系，在这里已被清除或极大地简化；读者听到的，是绝对凌驾于人物、故事之上的意识形态权威的"粗暴"的声音。

当然，指出这种总体状况，并不是说这个时期所有的长篇在思想艺术上都是同等的。比较起来，浩然的《艳阳天》、《金光大道》，谌容的《万年青》，古华的《山川呼啸》，郭澄清的《大刀记》，张抗抗的《分界线》，黎汝清的《万山红遍》等，尚有较多的生活实感，作者也有较强的处理材料的结构能力，而处于当时创作的普遍水平之上。

三　穆旦最后的诗

在"文革"期间，除了公开发表的文学作品之外，还存在着另一种文学。它们不同程度具有"异端"因素，写作和"发表"都处于秘密、半秘密的状态中。作品常见的存在方式，是以手抄本形式在读者中流传。也有的以手稿形式保存，当时没有以任何形式发表(后面这种情况，严格说并未成为当时的"文学事实"，这种现象具有一定的复杂

性)。这种文学,有的研究者使用了"地下文学"这一概念[8],但也可以称之为"隐在的文学"。它们与公开的文学世界构成了对比的关系,并为80年代出现的重要文学潮流作了准备。[9]

诗是表达具有"异端"性质的情感和艺术经验的较合适的样式。在"文革"期间,有一些受到迫害、失去写作权利的诗人,曾写下他们当时的体验。蔡其矫作为"反革命分子"流徙闽北山区其间,写了不少浪漫风格的抒情诗(《玉华洞》、《祈求》等),表达对摧残人性、凌辱心灵自由的专制暴行的抗议。在1955年"胡风事件"中受难的牛汉、曾卓、绿原等,"文革"期间也有记录他们生活和心理历程的诗作,如绿原的《重读〈圣经〉》、《信仰》,牛汉的《华南虎》、《悼念一棵枫树》、《鹿子,不要朝这里奔跑》。50年代成为右派分子,"文革"间蛰居乡镇以木匠活谋生的流沙河,写下忧伤而旷达的"爱情诗":《情诗六首》、《梦西安》。黄永玉对1976年初发生于天安门的事件,写下了《天安门即事》的组诗。郭小川在这期间,也写了政治抗议性质的《秋歌》和《团泊洼的秋天》。

在停止写诗多年以后,穆旦在1975到1976年间,有了一次诗的火花的迸射,一共写了近三十首诗[10]。穆旦病逝于1977年2月26日,这些诗可以看作是他生命晚期的对人生之路的回顾。它们有《智慧之歌》、《演出》、《冥想》、《友谊》、《停电之后》、《自己》,以及《春》、《夏》、《秋》、《冬》等。它们当然不再是40年代的紧张和尖锐,而是冷静而朴素,但其实也是痛苦的。仍是对"自我"的解剖,但不再是50年代的那种否弃"自己"的忏悔。"而如今,突然面对坟墓,/我冷眼向过去稍稍回顾,/只见它曲折灌溉的悲喜/都消失在一片亘古的荒漠,/这才知道我的全部努力/不过完成了普通的生活"(《冥想》)。对现代"冲突"的悲剧生活的体验,使作者具有"反讽"的精神态度和语言方式。他明白"沉默是痛苦的至高的见证",但最终不愿痛苦随身而没;现实与理想,智慧和受难,感情和理智,言语和沉默……在诗中构成矛盾性的张力。对于生活和艺术的纯正的追求,与这种追求在

现实中的挫折，是悲剧的根源。他既表达了对生命有所企望的智慧者所必须承担的责任和苦难，同时也承认在生命的"幻想的尽头"，只是"一片落叶飘零的树林"。他骄傲于"唯有一棵智慧之树不凋"，却无情地"诅咒它每一片叶的滋长"。这种"诅咒"，并不只由于它"以我的苦汁为营养"，由于它的获取所付出的高昂代价，还在于"我们的智慧终于来自疑问"——对于"理想"、"智慧"的必要和可能的怀疑。执着而又疑惑，然后有了深刻，继而有对自身、对"不知我是否失去了我自己"的逼视。这些诗是"苍老"的，有着回顾往事时的甚至"残酷"彻悟。但情感思绪，又仍然有着对人生信仰的坚守，对于温情、友谊、青春的亲切守护：它们"像明镜般反映着窗外的世界，使那粗糙的世界显得如此柔和"(《友谊》)。然而，他明白，对于"永远的流亡者"来说，"美"会很快"从自然，又从心里逃出"，安恬、宁静的秋日是瞬间的短暂。

穆旦、牛汉、蔡其矫等这个时期的诗作，都不能公开发表。读者读到这些作品时，已是80年代了。

四　"白洋淀诗群"

诗的秘密写作的另一群，是当时的革命浪潮中的"知青"。在北京、河北、福建、贵州等地，都有这样的诗歌写作活动，有的且形成某种"群落"的性质。他们在60年代末、70年代初开始写诗，与当时的社会状况和自身处境有关。这是"红卫兵运动"的落潮期，其诱因和动机，来自对"革命"的失望，精神上经历的深刻震荡，和个体对真实感情世界和精神价值的探求。

写作较早而影响最大的，是郭路生(食指)。他出生于"新中国"成立前夕的1948年，从小在北京生活、上学。"文革"期间的写作，集中在1966到1969年间。主要作品有《海洋三部曲》、《命运》、《鱼儿三部曲》(初名《鱼群三部曲》)、《四点零八分的北京》(另名《我的最后

的北京》)、《相信未来》、《烟》、《酒》、《命运》、《愤怒》等。“文革”结束后,也仍有诗作发表,如《疯狗》、《热爱生命》、《人生舞台》等。出版有诗集《相信未来》(1988)、诗合集《食指、黑大春现代抒情诗合集》(1993)和《诗探索金库·食指卷》(1998)。他的诗的体制和艺术方法,与五六十年代的当代抒情诗并无很大差别:四行一段的“半格律体”,是他用得最多的。但是,拒绝按照统一的意识形态指令写作,而回到真实的情感和体验,表达在脚下土地发生飘移时的困惑、惊恐、抗争的情绪和心理,这在“文革”初始的诗歌写作中,无疑具有强烈的叛逆性质。因此,这些诗在当时同样处于困惑的青年中引起震动,也对后来的青年诗作者产生过重要影响[11]。《四点零八分的北京》写“知青”离开北京“上山下乡”,火车开动的那种“强烈晃动”的心理反应。《相信未来》中,对“未来”的理想主义的确信,是出于对现实生活的悲剧性质的体认:这是诗的批判力量所在。郭路生的这些诗,当时以手抄方式流传。它们在刊物上刊出,是在“文革”结束之后[12]。

“文革”中的青年诗歌写作,形成一定规模和群体性的,是“白洋淀诗群”[13]。1969年以后,一批北京的中学生,先后到河北安新县境内的白洋淀地区(或毗邻地区)“插队”,他们中有根子(岳重)、多多(栗士征)、芒克(姜世伟)、林莽(张建中)、宋海泉、方含(孙康)[14]等。另外,还有一些在北京、山西等地青年,与他们关系密切,多次造访白洋淀渔村,交流看法和诗艺,如北岛(赵振开)、江河(于友泽)、严力、郑义、甘铁生、陈凯歌等。这些“知青”原来大多就读北京有名的中学,出身于知识分子或“高级干部”家庭,有比较广阔的阅读范围。“文革”中,又虽不成系统、但涉猎当时属于“禁书”的中外文学、政治、哲学等方面书籍。除五六十年代的正式出版物外,尤其是在60年代由作家出版社、人民文学出版社、商务印书馆和上海人民出版社出版的“内部发行”图书。他们由此获得在情感、心智和艺术上超越现实的凭借。他们的写作,不可能获得认可,也没有公开发表的可能,甚至会带来风险。因此,写作与他们的生活具有在另外的时间不同的

关系;甚且可以说写作就是他们生存方式的重要构成。芒克《十月的献诗·诗》(1974)中所说的,“那冷酷而又伟大的想像/是你在改造着我们生活的荒凉”,可以看作是写作在他们生活中的位置的提示。他们这一时期的诗作,有对于现实社会秩序,对专制、暴力的批判的主题,也写下他们生命的受挫,表达足下的土地发生断裂、错动时的迷惑、孤独和痛苦的体验。在艺术方法上,虽然也从中国当代主流诗歌接受影响,但在较广泛的阅读中,也多方面地从中国现代诗歌和外国诗中寻找材料和方法。这在写作上出现了这样的现象,诗中使用的意象、描述的情景,许多来自他们读到的诗、小说,而与作者当时生活环境的关系并不是很密切;他们的感受和表达方式,大都与他们的阅读和“文化积累”有关。由于心理上和在实际生活上的普遍被放逐的感觉,使他们中的一些人,更倾向于俄国诗人(如普希金、叶赛宁、茨维塔耶娃等)的抒情方式。白洋淀诗群(以及存在于别的地区的诗歌写作圈子)的诗有特定的“发表”和传播方式。当时的社会控制和印刷等方面条件的限制,很少见到自编的刊物(即使是手抄或油印)。诗主要靠小圈子传看、传抄的阅读方式传播。在80年代以后的一些回忆文字中,也记载了诗的作者在农村的土坑上向朋友朗读自己作品的情景。

白洋淀诗群的主要作者有芒克、多多、根子等。芒克1969年初16岁时,与多多“同乘一辆马车来到白洋淀”,并在这里生活到1976年初。现在见到的他这一时期的诗,最早写于1971年。1973年前后写的《天空》、《秋天》、《十月的献诗》,一般认为是他的代表作。最早刊发他的作品的刊物是《今天》,出版有《芒克诗选》(1989)。评论者对其诗作,常使用的评语是“自然”。这包含两层意思,一是诗人与大自然的接近,或对自然的融入,另一是诗质的少雕饰的“直接性”。如“芒克是个自然诗人,……他诗中的‘我’是从不穿衣服的、肉感的,野性的”,“无论从诗歌行为还是语言文本上,都始终体现了一种可以恰当地称之为‘自然’的风格”[15]。根子也是1969年赴白洋淀“插

队"的。据回忆文章，他在1971—1972年间，写有《三月与末日》、《白洋淀》、《橘红色的雾》、《深渊上的桥》等八首长诗。目前见到的只有《三月与末日》和《白洋淀》的残篇。1973年夏天，因写诗受到公安部门的审查，停止了写作。白洋淀诗群的另一重要诗人是多多。多多说他是在岳重（根子）的诗的"刺激"下开始写作的。他白洋淀时期的作品尚存四十余首。这些早期的诗，可以看到俄国诗人的影响。比起芒克等人来，他的抒情有着较多的"现代"意味，一种对世界、自我、诗艺的控制、审察和思考的倾向；在诗艺的追求上也更长久、更自觉。因此，在1988年，他获得今天文学社的"首届今天诗歌奖"，授奖的理由是，"自70年代初期至今，多多在诗艺上孤独而不倦的探索，一直激励着和影响着许多同时代的诗人。他通过对于痛苦的认知，对于个体生命的内省，展示了人类生存的困境；他以近乎疯狂的对文化和语言的挑战，丰富了中国当代诗歌的内涵和表现力。"[16]他出版的诗集有《里程》、《行礼：诗38首》。

后来成为"朦胧诗"中坚的诗人，大都在"文革"期间已开始写作，如北岛、舒婷、顾城、江河等。他们的情况，将在后面述及。"文革"间的"知青"诗歌[17]，尤其是"白洋淀诗群"的创作，一些研究者把它们看作是发生于后来的"朦胧诗运动"的准备和先声，但也有的更愿意强调它们的独立意义。这是因为，"白洋淀"时期的诗歌主题和艺术方法，有的在"朦胧诗"中得到发展，而有的则并未得到有力的承续。况且，小团体式的"民间诗刊"的写作和交流方式，到90年代，一直是中国大陆诗歌的重要方式——它的源头，应该说是始自"文革"的"地下诗歌"。

五　手抄本小说

"文革"间秘密的文学世界，除诗以外，还有在读者中流传的"手抄本小说"。其中，张扬的长篇《第二次握手》拥有大量的读者。"文

革”结束后披露的情况称[18]，小说的写作始于1963年，开始是一部不到两万字的“提纲”式作品，取名《浪花》，后改写扩展为十来万字的《香山叶正红》。1967年作者作为“知青”在湖南浏阳山区插队时又作了修改，但手稿在传抄中丢失。两年后，写作第四稿，题为《归来》。这一稿在传抄时又下落不明。1973年，仍在农村劳动的张扬写成第五稿，又再次被广为秘密传抄。几次传抄所据为不同手稿，遂流传着几种不同本子。在传抄中，有读者将书名改为《第二次握手》，原书名反而不大为人所知。1974年，张扬写第六稿以便自己保存。次年1月，因“多次书写反动小说”而被逮捕，至1979年1月得以“平反”出狱。小说在完成修订稿后，于同年7月正式出版。《第二次握手》写丁洁琼、苏冠兰等老一代科学家的事业和爱情：在旧中国报国无门，只好栖居异国他乡；新中国成立后毅然归来，献身祖国科学事业。小说对于中国现代历史和知识分子的道路的描写，并没有偏离50年代以后所确立的叙述框架。它在“文革”中所得到的截然对立的评价（一方面广泛秘密流传，同时却为政治权力看作是“流毒全国”的“反动小说”），根源于当时的社会政治环境：小说对于知识、“爱国的”知识分子、科学界权威所持的肯定、赞颂的立场，被认为其“要害”是“要资本主义‘归来’”。对周恩来等政治人物的歌颂性叙述，也是小说受到忌恨的重要原因。当社会政治语境的这些因素淡化之后，小说在“文革”期间产生强烈魅力的条件也随着削弱。因而，在提出新的社会、文学问题的80年代，小说的公开出版反而没有出现预期的热烈反响。

在“文革”后期的手抄本小说中，《波动》、《公开的情书》和《晚霞消失的时候》这三部中篇，是这一时期重要的作品。靳凡[19]的《公开的情书》，初稿完成于1972年，曾以手抄和打印本方式流传。1979年经作者修改后，发表于文学刊物《十月》（北京）上。这部中篇，由几个“文革”中从大学毕业，到山区、农村劳动的青年（真真、老久、老嘎、老邪门等）之间的通信组成。小说没有完整的情节，也没有通常小说

的人物描写和性格刻画。思辨、说理色彩和强烈的感情抒发，是小说的构成要素。这些往来信件所处理的，是已脱离（自觉的，或被动地）规范的生活轨道的年轻人，对现实处境和生活道路的思考，对所关切的人生、爱情、责任、民族未来等的探索。这种对未明道路的思考和辩论，使激情的基调中包含着紧张和焦躁。礼平的《晚霞消失的时候》，分春、夏、冬、秋四章。两个出身对立阶级家庭（分别是共产党和国民党高级将领的后代）的青年，在“文革”前夕到结束的十多年里的四次巧遇中，来铺排有关历史、人生、爱情、宗教等问题的讨论。其中，历史的“含混性”的揭示，对理性力量和人控制历史的信心的怀疑，是所涉及的问题中最激动人心、而又最具争议性的。对这些诱人问题的讨论的热忱，使这个中篇常会不顾写实小说对于情景“真实性”的要求。赵振开（北岛）的《波动》写于 1974 年，也曾以手抄本形式传阅。1976 年 6 月和 1979 年 4 月两次修改，先后刊于《今天》（1979）和《长江》（1981，武汉）等文学期刊上。比较起来，《波动》的形式要“成熟”些，也表现了更多的艺术探索的成分。它由多层的第一人称叙述构成多层的独白。小说的主要部分，虽也围绕青年人的命运展开，写他们的精神扭曲，他们对“荒谬”所作的抗争，但在展现他们存在的环境上，比另外两部中篇要较为开阔。这部小说透露了这样的感知：“一种情绪，一种由微小的触动所引起的无止境的崩溃。这崩溃却不同于往常，异样的宁静，宁静得有点悲哀，仿佛一座大山由于地下河的流动而慢慢地陷落……”

这三部中篇对现实的不合理性的批判，主要从精神悲剧的角度进行。它们都涉及原先确立的信仰的虚幻和崩溃，并为小说人物的“精神叛逆”的合法性辩护。在当时和后来，当人们出来批评这种“精神失落”和怀疑情绪时，《波动》等的回答是，这一代人的“悲剧生活”是不应该被否定、更不是过去的人的经历和思考所能包容和取代的。从思想和精神价值取向上，这些小说较早涉及了在 80 年代社会思潮、文学创作广泛涉及的命题。《晚霞》的主人公相信“善”的价值和

人类实现的能力，支持个体心灵反省达到人格的提升，而批评了“动辄以改革社会为己任，自命可以操纵他人”的“狂妄”。它提出了宗教式的心灵完善，作为拯救和自赎的理想道路。因此，小说在刊物上公开发表后，引起争论，受到散播“宗教迷雾”的批评。《情书》所张扬的则是启蒙主义的“精英意识”，一种“世人皆醉我独醒”的先觉者的骄傲。作品中被看作是这一圈子的“精神领袖”的人物申明，人们“将从我们的思想能给”他们多少光明“来判断我们的工作价值”。它重视的是思想探索和社会行动。在这三部小说中，《波动》并不试图设计方案。它只是质疑了一种把握历史、预言未来的自信。它表达了悲观，同时也试图反抗悲观。

六　天安门诗歌

1976年1月，50年代以来一直担任政府总理的周恩来逝世，中国各派政治力量的斗争更加激化。二三月间，在北京、上海、南京、杭州、郑州等城市，发生了有大批民众参与的大规模政治抗议行动。这一浪潮，在4月初的天安门广场发展到高潮。4月初的几天里，到广场追悼周恩来，谴责、批判后来被称为“四人帮”的民众多达数百万人次。这一政治行动所采取的形式，有发表演说，悬挂、设置花圈和挽联，张贴标语等等。其中，诗歌是被广泛运用的方式。手写的诗词，贴在广场的灯柱和纪念碑的护栏上，挂在松柏枝叶间，有的当众朗读。这些诗词，在当时被广泛抄录。这一悼念和抗议的活动，在4月5日清明节达到高潮。不久，天安门广场发生的事件，被宣布为“反革命政治事件”，在广场张贴、传抄的诗词被指控为“反动诗词”：“是彻头彻尾的反革命煽动”[20]。在此后的几个月里，写作、传抄、保存这些诗词的行为，受到追查，一些人为此受到迫害，被定罪、囚禁。1976年底，在江青等“四人帮”被逮捕，“文革”宣告结束之后，童怀周[21]将他们搜集、保存的部分诗词誊录、张贴于天安门广场，并发出

征集散失作品的倡议书。倡议得到广泛响应。在征集到的数以万计的诗词中，选出一千五百多篇，编成《天安门诗抄》于 1978 年 12 月出版。《诗抄》所收录的，有的并不是诗词（如挽联、悼词、祭文等）。诗词中，以并不严格依循格律规则的旧体诗、词、曲居多，新诗只有一小部分：这基本上反映了 1976 年初“天安门诗歌”中旧体诗与新诗的比例。旧体诗词的现成格式，可被套用或翻新的比喻、典故，甚至现成的句子，对于非专业写作者而言，是简练而有所隐晦地表达其政治观点和情绪的较佳选择。特别是 70 年代进行政治抗争的人们，可以通过传统形式，找到清浊、忠奸、贤良宵小对立的思想材料，来表现他们的历史观和对现实政治的道德评价。

天安门诗歌的写作，特殊的发表、传播方式，和后来的搜集活动，《天安门诗抄》的出版（由当时的中共中央主席题写书名）等，都属于重要的政治事件的组成部分。这是“文革”间美学日常生活化和诗歌政治化在另一向度上的典型体现。在中国现代诗歌的艺术创造方面，它们并不能提供许多值得重视的经验。不过，在恶劣、严酷的压力下，诗的写作者的真诚态度，对于独立的思想和写作方式的坚持，对当代诗人应该说具有持久的启示意义。

注　释

〔1〕　参见纪戈《诗歌来自斗争，斗争需要诗歌》，《人民文学》1976 年第 2 期。

〔2〕　如在“文革”中广泛流行的歌曲：“拿起笔，做刀枪，集中火力打黑帮，谁要敢说党不好，咱就叫他见阎王”；“文化大革命就是好，就是好，就是好！”等。

〔3〕　小靳庄在天津宝坻县。江青曾多次到这里活动，组织诗歌创作。当时出版了《小靳庄诗歌选》（天津人民出版社）、《十二级台风刮不倒》（人民文学出版社）等诗集。

〔4〕　《西沙之战》刊于 1974 年 3 月 15 日的《光明日报》。随后，报刊发表许多推荐赞扬的文字。认为它对于无产阶级如何创作“战斗的诗篇”，如何塑造英雄的人物，如何抒发无产阶级的理想和建立无产阶级诗的风格，“提

供了可贵的经验”。

〔5〕 作者署名为“北京大学中文系七二级创作班工农兵学员集体创作”。载于人民文学出版社1974年9月版的诗集《理想之歌》。

〔6〕 1971年12月16日,《人民日报》在一版头条位置刊发《发展社会主义的文艺创作》的短评,并重新刊登毛泽东1949年为《人民文学》创刊号的题辞“希望有更多好作品问世”。

〔7〕 这些作品,大多刊登在《朝霞》月刊和《朝霞》丛刊上。另外,还出版了《序曲》、《上海短篇小说选》等集子(上海人民出版社出版)。

〔8〕 杨健《文化大革命中的地下文学》,朝华出版社1993年版。但这里所评述的文学现象,与该书所涉及的不尽相同。

〔9〕 在本书这一节所设定的评述对象中,将不包括在“文革”中创作而受到批判的一些作品,如短篇小说《生命》(敬信)、戏剧《园丁之歌》(长沙市碧湘街完小原作,长沙市湘剧团改编,柳仲甫执笔)、《三上桃峰》(山西省文化局创作组集体创作,杨孟衡执笔),电影《创业》(集体创作,张天民执笔)、《海霞》(黎汝清原著,谢铁骊改编)等。

〔10〕 这些诗全部收入《穆旦诗全集》(李方编),中国文学出版社1996年版。书后附有《穆旦(查良铮)年谱简编》和《穆旦著译集目》。

〔11〕 阿城说:“60年代末我喜欢他的诗,那时候,郭路生的诗被广为传抄。”(《昨天今天或今天昨天》,《今天》1991年第3期)林莽说,“称食指为新诗潮诗歌第一人是恰如其分的”(《并未被埋葬的诗人——食指》,《诗探索》1994年第2期)。多多也曾说,“要说传统,郭路生是我们一个小小的传统”(转引自崔卫平《郭路生》,《今天》1994年第4期)。

〔12〕 《相信未来》刊于《今天》第2期;《诗刊》在1979年刊载了他的《相信未来》和《我的最后的北京》。作品在不同地方发表时,有的有所改动。

〔13〕 对这一“诗群”的作品搜集和研究,在80年代初就开始。如北京大学五四文学社编的《新诗潮诗集》(上、下两册,老木编选,内部发行),收入这一诗群成员的不少作品。一些诗选和研究论著,大体上将它看作是发生于“新时期”的“新诗潮”(或“朦胧诗”)的准备或源头。“白洋淀诗派”或“白洋淀诗群”名称的出现,要迟至80年代后期。

〔14〕 根子、芒克、多多、北岛等笔名,有的在“文革”写作时已有,更多的是后来他们在刊物(《今天》等)上发表作品时才开始使用。

〔15〕 参见多多《被埋葬的中国诗人》(《开拓》1989 年第 2 期),唐晓渡《芒克:一个人和他的诗》(《诗探索》1995 年第 3 期)。

〔16〕 见多多诗集《里程》,今天文学社刊行。

〔17〕 中国文学出版社 1998 年出版了《中国知青诗抄》(郝海彦主编),以收录和征稿的方式,选编了九十余作者的诗 300 首。其中部分为旧体诗词。一部分写于"文革"结束后的 70 年代末至 80 年代初。《诗抄》"续编"的《约稿启事》中提出,"请全国广大知青同学努力回忆、翻找一下旧作,除明显的误字外,一般不要作修改,以保持作品的历史原貌"——因为是"回忆"、征稿,可以看出,"保持历史原貌"不是一件易事。

〔18〕 参见《湖南日报》1979 年 1 月 26 日报道:《推倒'四人帮'对一本好小说的诬蔑不实之词——为手抄本〈第二次握手〉及作者张扬平反》,顾志成等《要有胆识地保护好作品——手抄本小说〈第二次握手〉调查记》(《中国青年报》1979 年 3 月 11 日),张扬《关于〈第二次握手〉的前前后后》(《湘江文艺》1979 年第 9 期)等文章。

〔19〕 靳凡为刘莉莉(刘青峰)发表这部小说时用的笔名。作者"文革"开始时,为北京大学中文系学生。

〔20〕 《人民日报》1976 年 4 月 8 日社论《天安门广场的反革命政治事件》。

〔21〕 当时北京第二外国语学院汉语教研室 16 位教师的集体笔名。




大家网
TopSage.com

下编　80 年代以来的文学




大家网
TopSage.com

第十六章　80年代的文学环境

一　思想解放的潮流

1976年底"文革"宣告结束[1]，中国的政治、经济、社会和文化状况，也随之发生了重要变化。左倾激进的、建立现代乌托邦的革命狂热，为"现实主义"的、以经济建设为中心的路线所取代。国家领导层对这场"革命"，很快作出明确的否定，宣称它"是一场由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱"[2]。"文革"被广泛地称作是"十年动乱"、"十年浩劫"和"梦魇时代"，并用"第二次解放"来强调"文革"的结束对于民族、个人所具有的历史性意义。在当时和后来的许多文章、论著中，"大转折"、"新纪元"、"新时期"等语词，是怀着乐观主义想像的人们对于正在展开的历史时期的概括。在这些概念中，"新时期"这一原本在社会政治层面提出的概念，在文学领域得到最广泛的运用。在相当长时间里，"新时期文学"是受到多数人认可的、用以概括"文革"后文学的命名。

70年代末到80年代初广泛存在于社会各阶层的"新时期"意识，其核心是以"科学、民主"为内容的对于"现代化"的热切渴望。[3]这种意识表现为两个主要层面，一是在与过去年代("文革")的决裂和对比中，来确立未来道路，另一则主要是反观"历史"作出的发问和思考。"文革"期间，由于理论、信仰和现实生活存在的严重脱节，由于社会生活存在的"荒谬性"被深刻意识到，许多人都程度不同地经

历过思想的震荡，经历过确立的权威的崩坏，思考和反省的潮流已经存在。对于思想戒律的怀疑、质询，和冲决思想禁区的冲动，形成一股巨大潜流。到了 70 年代末，在各种条件的推动下，这股潜流冲出地表，而出现了被称之为“思想解放”的运动。

思想解放，在最初主要表现为对当代中国的政治、经济、文化路线和政策的检讨。围绕这一问题，70 年代末在国家最高权力阶层内部，曾有过争论和冲突。1978 年 5 月 11 日，《光明日报》发表了“特约评论员”文章《实践是检验真理的惟一标准》，展开了全国性的关于“真理标准”的讨论。这一年的 12 月，中共十一届三中全会召开，肯定了“实践是检验真理的惟一标准”这一支持“思想解放”的命题，批评了维护僵化教条的“两个凡是”[4]的规限，并决定撤销在 1976 年作出的有关“反击右倾翻案风”和“天安门反革命事件”的文件，为“四·五”天安门事件平反。会议确定停止使用“以阶级斗争为纲”的口号，提出中共全党工作重点转到“社会主义现代化建设”上来。一般认为，这次会议对 80 年代中国社会的转型，具有重要意义。文学界在这一思想解放的潮流中，首先做的也是被称为“拨乱反正”的工作，这被看作为文学进入“新时期”所作的准备。1977 年，开始批判“部队文艺工作座谈会纪要”，和“纪要”中提出的“文艺黑线专政”的论断。结束文学的“一体化”局面，是许多作家最为关注的问题，他们认为这是文学发展的症结：“在实践是检验真理的惟一标准面前，不存在什么‘禁区’，不存在什么‘金科玉律’”，“要有个艺术民主的局面”[5]。接着，陆续为文艺界从 50 年代到“文革”期间受到不公正对待和迫害的作家，受到错误批判的作品“落实政策”。5 月，中共中央批转解放军总政治部的请示，撤销了“部队文艺工作座谈会纪要”。1979 年 10 月，在距上一次会议近二十年后召开了第四次全国文代会。在这次会议上，“文艺民主”的要求和想像，得到热烈的表达。对有关文艺领导和控制的这一敏感问题，会议作出了这样的解释：执政党“对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体

的、直接的政治任务，而是根据文学艺术的特征和发展规律，帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业”，并重申在 1956 年提出，但一直没有得到真正实施的“百花齐放，百家争鸣”的方针的有效性[6]。后来，在 1984 年 12 月到次年 1 月召开的中国作家协会第四次会员代表大会上，以中共中央书记处的名义在大会上宣读的“祝词”，更提出了“创作自由”的口号：“作家有选择题材、主题和艺术表现方法的充分自由，有抒发自己的感情、激情和表达自己的思想的充分自由”，“我们党、政府、文艺团体以至全社会，都应当坚定地保证作家的这种自由”。[7]

对于“文艺专制”感到憎恶的大多数作家，在一开始，会在含义模糊的“艺术民主”、“创作自由”等口号下发现他们的一致性，但很快，不同文学主张的作家之间的分歧便逐渐暴露。从 80 年代初开始，各种争论、冲突时有发生，也开展了一些批判运动。这说明在进入“新时期”以后，文学与政治的关系仍是一个持久的问题，而文学界格局的调整和思想艺术目标上的分化增加了问题的复杂性。争论的问题，涉及对“伤痕文学”、“朦胧诗”、“现代派文学”的评价，对“异化”、“人道主义”和“主体性”等理论和创作问题的看法。在这期间，1981 年对电影《苦恋》、中篇小说《飞天》、《在社会的档案里》和话剧《假如我是真的》（又名《骗子》）的批判，1983 年开展的“清除精神污染”，对“异化”、“人道主义”的讨论和批判，以及 1987 年的“反对资产阶级自由化”等，是 80 年代在思想文化，也是文学领域发生的重要事件。这些事件和“运动”，在开展的方式和实际的成效等方面，已发生了重要变化，不再可能形成如五六十年代和“文革”那样的规模和统一的步调。文学界长期以来存在的权力构成和所形成的控制方式，处在难以阻挡地逐步瓦解的过程之中。

在五六十年代，规范作家创作等文学活动的文学组织、团体（中国文联、中国作协及其地方组织），“文革”期间实际被迫取消。1978 年 5 月中国文联第三届委员会第三次扩大会议宣布恢复文联、作协

和其他的文艺家协会活动,《文艺报》等刊物也恢复出版,这被看作是回到原先轨道的重要措施。有所反省和修正的五六十年代文学和文学活动方式,是这期间许多作家文学复兴和"重建"的目标。不过,质疑这种文学和文学体制的思潮已普遍存在。因此,上述组织和刊物原先在文艺界的权威位置,不可避免地受到来自自身和外部因素造成的损害,而有了很大的削弱。在文学界(以及思想学术界),从事严肃工作的自由空间在拓展,"民间性"力量在逐步增强。这在进入 90 年代以后,更成为显著的、无法忽视的事实。

二 开放时期的外来影响

在五六十年代,对于中外文化采取的是有高度选择性的方针。"文革"期间,则实行一种"自我封闭"的文化政策,并根据现实政治需要,对传统文化的某些部分,采取奇特的实用主义的阐释策略。[8]"文革"之后,"现代化"的目标和进程,都要求实施开放的政策。从 80 年代初开始,在经过了长时间的封锁之后,出现了本世纪不多见的大规模介绍西方文化思想的持久热潮。而"新时期文学"发生的变革,与外来影响所产生的冲突、融会有直接关系。

在 70 年代末,思想文化界对中外各个历史时期的理论、文学著作的翻译、介绍,最初是重印五六十年代的出版物——主要是 19 世纪以前的古典文学理论和文学创作。60 年代前期,一些出版社(商务印书馆、中华书局、作家出版社、人民文学出版社、上海人民出版社等)出版的供"参考"或供"批判"的理论和文学著作,也大都重印发行,如"汉译世界学术名著丛书"、"现代外国资产阶级哲学资料选辑"等。专门发表外国文学翻译和文学研究的刊物激增。在五六十年代,这类刊物只有《译文》(后改为《世界文学》)一种。80 年代以来,除了老资格的《世界文学》外,又陆续创办了《外国文艺》、《外国文学》、《当代外国文学》、《译林》、《译海》、《外国小说》、《苏联文学》、《俄

苏文学》、《日本文学》、《外国文学研究》、《外国文学报道》、《外国文学动态》、《外国文学研究集刊》等刊物[9]。许多出版社都出版文学译本，此外又成立了专门的外国文学出版机构，如外国文学出版社(从原人民文学出版社分出)、上海译文出版社、中国对外翻译出版公司等。在80年代，文化界的译介重点，特别转移到20世纪的西方理论和文学创作上面，西方现代文论和“现代派文学”，成为关注的焦点。原因在于，从30年代起，左翼文学界对“现代派”文学一直持不信任的态度，特别是50年代以来，“现代主义”或“现代派文学”成为排斥、批判的对象，相应的译介工作也基本停止；读者和作家存在了解的急迫心理。更重要的原因则在于，经历了“文革”的生活体验的中国作家，对西方现代作家的世界观和艺术方法，产生了内在响应的心理基础，也明白改变中国当代文学落后状况，开拓文学探索空间在文化准备上的紧迫性。[10]

在80年代许多作家、读者的理解中，西方的“现代派”是涵盖面宽泛的概念。自上世纪末到本世纪70年代的，包括象征主义、表现主义、未来主义、意识流文学、超现实主义、存在主义、新小说派、垮掉的一代、荒诞派戏剧、黑色幽默、魔幻现实主义等等名目的文学，都囊括在内。当时热销的《外国现代派文学作品选》(四卷八册，袁可嘉主编)的编选，正体现了这样的理解。按照这种理解，所谓“现代派”文学，从某种意义上说，可以看作是20世纪的西方现代文学。从1978年到1982年间，全国主要报刊登载的译介、评述、讨论现代派文学的文章，约有四百余篇。各刊物刊出、各出版社出版的现代派文学作品和研究著作，很快便形成了相当的规模。外国文学和上海译文两家出版社的“20世纪外国文学丛书”、“外国文学名著丛书”，漓江出版社的“诺贝尔文学奖获奖作家作品集”，湖南人民出版社的“诗苑译林”，是有影响的书系。另外，外国文学出版社还编译了“外国文学研究资料”专辑，除作家(莎士比亚、巴尔扎克、海明威、福克纳、加西亚·马尔克斯、萨特、川端康成等)的专集外，尚有“流派”(荒诞派戏剧、新

小说等)专集。西方20世纪文论,以及哲学、美学、文化学、社会学、心理学等社会科学和人文学科的重要成果的译介,也受到文学界的热情关注;弗洛依德心理学、存在主义、现象学、俄国形式主义、结构主义、阐释学、新批评、符号学、后结构主义、女性主义文学批评等,都逐一得到介绍,并在中国80年代的文学发展中留下深刻痕迹。北京三联书店出版的"现代外国文艺理论译丛"和"学术文库",是八九十年代在文学界最有影响的学术翻译丛书。文学界对"现代派"的热情,引发了80年代初的有关"现代派"评价问题的论争。[11]

除了西方学术文化成果的介绍引进以外,在80年代,中国现代作家作品的重评工作,对"新时期"文学的发展,也起到重要作用:这是"新时期"文学创造的另一方面"资源"的"发掘"。在五六十年代受到忽视或被湮没的作家、流派,在文学观念的重大调整中,经由一些学者的阐发而确立其文学史地位[12],并相当直接地汇入这一时期文学创造中。这包括二三十年代的新月派、象征派,现代派诗歌,30年代上海的"新感觉派"小说,沈从文、老舍、废名、萧乾、朱光潜、李健吾等的"京派"作家的创作和文论,钱钟书、张爱玲、师陀等的"孤岛文学",路翎等的"七月派"小说,以及穆旦、郑敏、杜运燮等"九叶"诗人创作。对于那些似有"定论"的作家,如鲁迅、老舍、曹禺等的认识、评价,在80年代,也发生了重要的转移和变化。例子之一是,在五六十年代受到忽略、或认为是作家思想、艺术存在缺陷的鲁迅的小说《孤独者》、《在酒楼上》,尤其是散文诗《野草》,它们的价值被重新发现;在一些研究者那里,被看作是这位作家、甚至是20世纪中国文学罕有的杰作。台湾50年代以后的文学创作和批评也获得广泛介绍。西方哲学、文学理论、创作的大量"引进",以及中国20世纪文学的重估,所有这些,对中国大陆"新时期"作家的视境,他们的感受、思考和表达方式的革新,起到重要作用。对于文学"传统"的这些重评,显示了80年代中国作家的思想艺术趋向:对于文学的"独立性"和"艺术自足"的重视,和创作主题、境界上对于时事性的社会政治问题的"超

越”。

西方文化的大规模介绍，加剧了不同文学理想的“冲突”。在文化界，已争论了一个世纪的问题又再次浮现：“东西文化”特质的异同、优劣；“传统”的“创造性转化”，和“新”“旧”文化在当代的融合、创新的可能性。在文学创作和批评上，则直接引发 80 年代重要的文学运动和文学论争。如关于“朦胧诗”的讨论，关于“现代派”的争论，文学“主体性”和文学“寻根”问题的提出等。80 年代的文学革新和文学“实验”，都表现为“异质”因素不同程度的诱发和推动，由此引起感知内容、方式和艺术方法的新变。20 世纪西方的一些重要作家，他们的作品和文学思想，对中国 80 年代文学的“形态”，产生明显的影响。有的论者认为，80 年代对中国中青年作家的创作影响较大的外国作家有卡夫卡、海明威、加西亚·马尔克斯和艾特玛托夫。这个名单自然需要很大扩展，而且也不限于小说家，也包括诗人、戏剧家等，如萨特，加缪，福克纳，博尔赫斯，T.S.艾略特，里尔克等等。在对待影响的态度上，一些作家不愿谈及、或否认他们所受的启示，另一些作家则坦言这一具有特定时期特征的事实。莫言曾讲到在 1985 年，《百年孤独》（加西亚·马尔克斯）和《喧哗与骚动》（福克纳），如何使一批作家“面对巨著产生惶恐和惶恐过后蠢蠢欲动”；讲述他的“积累”和创造力如何被“开启”的情形[14]。由于是在较长时间的文化封闭后的开放，因此，一个多世纪的文化成果几乎同时被介绍、传播。各种文学观点，各种文学流派，众多的作家作品，纷至沓来，令许多原本对“外界”不了解（或了解不多）的人，兴奋莫名，而又惶惑备至。缺乏较为充裕的时间和从容的心情去了解、审察，不论是拒绝还是热情接纳，在态度和方法上都显得较为仓促和草率。与此相关的是，某些革新、探索性的文学活动和写作，与西方文学思潮和作品之间存在明显的“对应”关系（其中的表现形态之一是所谓“模仿性”）。同时，“新时期”文学对建立“流派”、发起“运动”的热衷，也与对西方现代文学的这种接受方式有一定关系。当然，外来影响的积极意义是不必怀疑

的;这也是想开创文学"新时期"的作家的创造激情的体现。它不仅推动了中国作家艺术观念和方法上的革新,而且创造了重新激活"传统",在作家的体验和创造力基础上,加以"综合"的可能前景。

三 作家的分化与重组

"文革"后,许多作家有"第二次解放"的感觉,普遍认为自己正站在新的起点上,进入艺术生命的"春天"的时机已经到来。基于这一估计,当时有中国作家"盛况空前"的"五世同堂"的大团圆式描述[15]。实际上,既然社会生活和文学环境已发生了"转折性"的变化,作家也必然面对着选择和被选择。除了自然年龄上的因素之外,最重要的是由于文学观念和与此相关的创造力原因的分化和更替。因而,在 80 年代,也出现了如四五十年代之交作家大规模分化和重组的现象。不同的是,在 80 年代,这种重组,主要不是通过政治权力机制,更多(政治权力对作家的选择,也仍在继续)是通过社会需求(读者和"市场"的选择)的方式进行。在 50 年代中期到"文革"发生前夕的这段时间,被当时的文学界所肯定、表彰的作家,除个别的例外,在"新时期",他们的创作活力已难以为继。他们中有的逐渐停止写作,有的虽然仍不断发表作品,却不愿、或无法更新自己的感知和表达方式,而呈现了整体的陈旧感。他们在 80 年代的新作,虽然得到一些批评家的赞赏,甚且获得各种文学奖[16],也无法改变被取代的命运。

80 年代(尤其是前期)最有影响的作家,主要由两部分人组成。一是在 50 年代因政治或艺术原因受挫的作家(其中大部分在"反右派运动"中受难)。他们被称为"复出作家"或"归来作家"。这包括艾青、汪曾祺、蔡其矫、牛汉、王蒙、张贤亮、高晓声、陆文夫、刘宾雁、邓友梅、邵燕祥、从维熙、刘绍棠、李国文、流沙河、公刘、昌耀等。一个容易产生的错觉是,在"文革"中,大多数作家都受到程度不同的迫

害，是激进文化路线的受害者，因而也都存在“复出”与“归来”的事实。其实这里存在着重要的区别。仅仅在“文革”中受到冲击的作家，他们中的许多人会认为自己是“非正常”的历史境遇的蒙冤者；而50年代就被放逐的作家，在很长时间里被认为是“正常”社会中，因自身过失而受到必要惩罚的“弃民”。这种差别，在作家的心理上，在他们对世界的认知和“自我意识”上，会留下不同的印记。“放逐”，对这些作家来说，不只是指社会生活，而且也指被隔离于主流文学界之外（他们的受难，实际上与他们在文学观上的歧见有关）。相当一段时间被迫辍笔，自然会给他们的艺术创造力产生损害，但也使他们的重新写作，能与“十七年文学”模式保持一段距离，或者说，“复活”五六十年代被压抑的文学革新，而在题材、艺术方法和风格上获得较为开阔的创造空间。

80年代文学的另一重要力量，是“知青作家”的一群。“知识青年”这一常用词，在七八十年代，成为特定的历史概念。在60年代初，尤其是“文革”中的1968年底开始，大批城市的初中、高中毕业生，在毛泽东的号令下[17]，或自愿、或被迫到乡村（或军队的“生产建设兵团”）去“插队落户”，这被称为知识青年的“上山下乡”运动。这一制度，一直持续到“文革”结束。知青插队的地区，一般为经济文化落后的省份，特别是新疆、晋北、陕北、云贵、海南岛的农村和山区，以及内蒙草原、东北北大荒等。许多知青在“文革”中，经历了从“革命主力”到接受“再教育”对象的身份上急遽改变，经历了从城市到乡村、从经济较发达地区到中国贫困地区的生活变迁。个人在这样的境遇下所承受的心理压力，为求生存和发展所付出的代价，以及一些人从这样的生活基点上对国家、民族命运的思考，作为经验和情感记忆，成为日后写作的动机和材料。事实上，一些人在“文革”期间便开始文学写作：有的表现了“异端”特征而处于“地下”状态，有的则靠拢当时的文学潮流，作品在公开刊物上发表。在80年代，具有“知青”身份的作家主要有：韩少功、张承志、史铁生、贾平凹、王安忆、郑义、

张辛欣、梁晓声、孔捷生、陈建功、李杭育、张抗抗、阿城、何立伟、叶辛、铁凝、李晓等。诗人多多、芒克、江河、杨炼、舒婷、北岛等,虽说同样具有“知青”身份和经历,但文学界一般不把他们称为“知青作家”(或“知青诗人”),也不把他们的诗放在“知青文学”上讨论。这种不同的处理,应该与诗、小说的题材状况和不同的写作方式有关。“复出作家”与“知青作家”的称谓,虽然能有效地表明 80 年代作家的身份和创作的总体特征,但也有可能模糊不同作家一开始就已存在的差别和逐渐显明的分化。因而,这些概念的有效性是有限的,从时间上说更是如此。

在 80 年代,除了上述的两大“作家群”之外,一些“文革”后已届中年才开始进入写作活跃期的作家,也成为不容忽视的力量。他们是张洁、冯骥才、古华、戴厚英、刘心武、高行健等。女作家在 80 年代的大批出现,也受到人们的注意,被认为是继“五四”之后中国第二次女作家涌现的“高潮”。到了 80 年代中期,“复出”作家和“知青”作家中的一部分,其创作活力已明显减弱。准确地说,80 年代中期以后文学观念的变化,使一些作家暴露出在当代形成的写作方式和文化准备的严重缺陷。当然,有的作家在作出调整,超越“复出”与“知青”的题材、主题模式,表现了持续的生命力。与此同时,更年轻的、或在 80 年代中期才进入“文学界”的作家,则带来了新的艺术风貌,在诗、小说等方面,表现了新锐的探索和革新精神。莫言、刘索拉、残雪、马原、余华、苏童、叶兆言、格非、孙甘露、北村、刘恒、方方等的写作,构成 80 年代后期小说的最重要“风景”,而所谓“第三代”(或“新生代”)的诗歌写作者,也蔚为大观。海子、骆一禾、西川、翟永明、于坚、陈东东、周伦佑、欧阳江河、王家新、肖开愚等,已写出他们最初的、已显出其艺术品格的诗作。与五六十年代作家相比,这些作家普遍经受高等教育,生活经验、文化素养、阅读范围,都发生了许多变化。当然,重要的区别可能在于,五六十年代那些受到举荐的作家,是以他们的写作来阐释、印证统一“总体性”观念,而对 80 年代的一些重要作家

而言，文学是“个体”对人的存在状况，以及人与世界复杂关系所作的探索。

四　文学与“市场经济”

对中国当代作家来说，在文学的外部环境问题上，他们长时期以来感受到的最大压力是文学与政治关系的处理。政治和文学的紧密关系，和处理上的紧张状态，制约、规定着作家的写作内容与表达方式。这种特殊的关系，既给一些人带来(并不完全是文学上的)荣耀，也给一些人带来苦难；后者在受挫和蒙受苦难中，形成崇高而悲壮的“自我意识”。这种情况，在 80 年代仍一定程度存在着。但是，与此同时，中国作家却仓促地遭遇了另一性质的压力，这就是社会“转型”——“市场经济”的发展和消费性社会的出现——给文学带来的另一性质的影响。

在 50 到 70 年代，中国大陆文学与商品的关系，延续着“根据地”和“延安文学”的“传统”。在当时，文学被认为是一种“意识形态”，一种与金钱、商品无关的“精神产品”。左翼文学界的文学观念和文学体制，都在划出文学与“商品”之间的严格界限。“文革”中，文学的这种“纯洁”性似乎达到未曾有过的境界。稿酬已被作为“资产阶级法权”的表现而取消，对文学的任何“消费”、“娱乐”成份的理解和阅读动机，都受到了批判。进入 80 年代以后，许多呼唤“改革”和“现代化”的作家，却对“改革”和“现代化”的“后果”——对中国政治、社会结构、文化形态和价值观念产生的深刻影响缺乏心理准备。他们面对一系列令其惶惑的现象和问题：当代前此社会的那种“统一性”(即使只是表面维持的)的瓦解；金钱、财富、经济活动在社会中的地位和重要性迅速加强；政治、意识形态至高无上的中心地位的削弱；国家对经济、文化活动控制的范围和有效性相对减弱；社会分层的趋势加速；个体的思想和生活空间的扩大，因社会经济地位和利益而形成的

阶层，其生活方式和需求（包括文化需求）的分裂和多样化；"大众文化"与"精英文学"的冲突，和前者对后者的挤压；等等。上述诸种情形，规定了 80 年代、尤其是 80 年代中后期以后的文学（文化）格局。不仅是政治上的选择，而且面临"市场"的越来越强大的选择力量，这对于作家的生存处境和写作道路的重新确立，构成了新的压力。

在 80 年代，报刊和出版业有了很大发展。普通日报和各种专业报纸，都辟专栏刊发文学方面（创作、评论）稿件。文学刊物（以及与文学有关的刊物）的数量比起五六十年代来，有极大增加。除了一般文学期刊外，大型的、可以刊发中、长篇小说的刊物，也从"文革"前的一份（《收获》），增加到十几二十份[18]。其中，《收获》（上海）、《当代》（北京）、《十月》（北京）、《中国作家》（北京）、《钟山》（南京）、《花城》（广州），以及 90 年代创办的《大家》（南宁）等，保持着较大的影响。由于读者需求的分化，也由于文学写作在出版、流通上的"商品"性质的凸现，出版社和文学报刊的竞争加剧[19]。生存、发展和利润上的考虑，又必然推动文学的"商品化"趋势。在大众传媒的扩展中，消费性的大众文化形成强大的潮流。大众文化最初也是"外来"的。香港、台湾等地的言情武侠小说，流行歌曲和影视作品，从 80 年代初开始在大陆流行。大众文化在 80 年代末以后的文化市场上，逐渐从"边缘"走到"中心"（至少是数量、和在公众生活的地位上）。原来处于"中心"的"纯文学"、"精英文学"的重要位置受到很大的动摇。

文学作为"商品"进入市场，与文学的"商品化"，在 20 世纪并不是新事物，甚至对中国现代文学来说，也是这样。但是，这个世纪末发生的情况，有其特殊之处，加上历史某些线索的"断裂"，导致中国当代作家对这一问题的反应，显得特别激烈。这一迟到的现象导致作家对写作目的、性质的不同理解的身份上、价值取向上的分化。这种分化（或分裂），从某一角度看是无奈的，带有悲剧意味的；从另一角度看，又可以理解为正常、"健康"的。人可以选择某一位置，获取某一成果，而不应企望选择一切位置，占有所有的成果。作为这一状

况的反应，文学界部分作家存在复杂的心理情绪。或者怀念80年代前期文学和“辉煌情景”，或者忧虑社会日益商品化将导致文学的毁灭，或者因作家的社会、经济地位已从“中心”失落而感到价值得不到体现，或者继续虚构一个统一的局面，宣称纯文学与流行文化已融合而不存在界限……。既想维持在80年代所树立的“精神旗帜”的形象，又想在消费性文化的写作中获得巨大利益，使一些作家处于紧张的状态中。自然，清醒地选择、确立自身的某一“位置”，又使另一些作家从惶惑、紧张中走出。

注　释

〔1〕 1977年8月在北京召开的中共第十一次代表大会上，宣布“文革”以“粉碎‘四人帮’为标志而结束”。这次会议的文件，把“文革”结束后称为中国社会主义革命和建设的“新时期”。文艺界也很快把“文革”后文学，称为“新时期文学”（如周扬在第四次文代会上的报告《继往开来，繁荣社会主义新时期的文学》）。

〔2〕 中共十一届六中全会（1981年6月）决议：《关于建国以来党的若干历史问题的决议》，《三中全会以来重要文献汇编》（下），第811页。人民出版社1982年版。

〔3〕 李泽厚在当时产生很大影响的著作《中国近代思想史论》的“后记”中写道，“打倒‘四人帮’后，中国进入了一个苏醒的新时期：农业小生产基础和立于其上的种种观念体系、上层建筑终将消逝，四个现代化必将实现。人民民主的旗帜要在千年封建古国的上空中真正飘扬。”这表达了一种相当普遍的认识。人民出版社1979年版，第488页。

〔4〕 当时中共中央的主要领导人提出，“凡是毛主席作出的决策，我们都坚决拥护；凡是毛主席的指示，我们都始终不渝地遵循”。见1977年2月7日《人民日报》社论《学好文件抓住纲》。

〔5〕 参见茅盾《作家如何理解实践是检验真理的惟一标准》，巴金《要有艺术民主的局面》等文，《文艺报》1978年第1期（7月出版的复刊号）。

〔6〕 中共中央、国务院致大会祝辞，《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》第6页，四川人民出版社1980年版。

〔7〕 《在中国作家协会第四次会员代表大会上的祝词》，《人民日报》1984年12

月 30 日。

〔8〕 “文革”中对待鲁迅的著作，对待《水浒》、《红楼梦》等名著，以及开展的“评法批儒”的活动，都是典型的例子。如 1974 年，由著名的古籍出版社中华书局(北京)出版的《〈论语〉批注》，对《论语》“学而第一”的阐释是：“……‘学而时习之，不亦说乎’，是叫他的门徒专心致志地学习礼、乐、《诗》、《书》，把自己训练成复辟奴隶制的帮凶。‘有朋自远方来，不亦乐乎’，是要他们拉拢来自远方的反革命党羽，扩大反革命组织。‘人不知，而不愠，不亦君子乎’，是说不要怨恨执政者不任用自己，要善于搞韬晦之计，耐心等待有利时机到来，大干一场。”见该书第 2 页。

〔9〕 在 80 年代初，以《俄苏文学》为刊名的杂志，就有分别在北京、武汉、山东出版的几种。

〔10〕 冯骥才在 1982 年 3 月写给李陀的信中说，“我急急渴渴地要告诉你，我像喝了一大杯味醇的通化葡萄酒那样，刚刚读了高行健的《现代小说技巧初探》。如果你还没见到，就请赶紧去找行健要一本看。我听说这是一本畅销书。在目前‘现代小说’这块园地还很少有人涉足的情况下，好像在空旷寂寞的天空，忽然放上去一只漂漂亮亮的风筝，多么叫人高兴！”

〔11〕 关于“现代派文学”论争情况，人民文学出版社 1984 年出版了上、下两册的《西方现代派文学问题论争集》(何望贤编选，内部发行)。除收入报刊上发表的代表性文章外，还附有“关于西方现代派文学问题讨论文章目录索引(1978—1982)”。该书的《出版说明》指出，“在文艺战线，清除和防止精神污染的重要任务之一，就是要批评和抵制试图将反映西方资产阶级意识形态的现代主义文艺移植到我国来，以表现所谓‘社会主义异化’为主题，按照形形色色的个人主义世界观来歪曲我国社会主义现实的错误主张和错误作品。”当时的“清除精神污染”所涉及的另一主要对象，是关于“异化”和“人道主义”的问题。

〔12〕 在 70 年代末和 80 年代初，一些国外学者对中国现代文学的研究，在大陆研究界产生很大反响。如夏济安的鲁迅研究，夏志清的《中国现代小说史》等。

〔13〕 《中英作家五人谈》中王蒙的观点，《文艺报》1988 年 9 月 10 日。

〔14〕 见莫言《黔驴之鸣》(《青年文学》1986 年第 2 期)，《说说福克纳这个老头》

(《当代作家评论》1995年第2期)。在后面的文章中,讲到他读《喧哗与骚动》时,立刻"受到了巨大的鼓舞,不由自主地在房子里转起圈来恨不得立即为自己'创造一个新天地'"。

〔15〕 1979年11月举行的第四次全国文代会上,盛况空前的"五世同堂",是对当时文艺界的普遍性描述。参见《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,人民文学出版社1980年版。

〔16〕 在80年代,曲波出版了长篇《山呼海啸》、《桥隆飙》,杨沫出版了长篇《东方欲晓》、《芳菲之歌》、《英华之歌》,欧阳山出版了"一代风流"的第三、四、五卷,魏巍有长篇《地球的红飘带》,浩然等也仍在继续写作。魏巍的长篇《东方》获首届茅盾文学奖,李准的长篇《黄河东流去》获第二届茅盾文学奖。

〔17〕 1968年12月,毛泽东发布了"知识青年到农村去,接受贫下中农的再教育,很有必要。要说服城里干部和其他人,把自己初中、高中、大学毕业的子女,送到乡下去,来一个动员"的"最高指示"。

〔18〕 有的刊物长期得以维持,也有的创办不久就停刊;因而难以作出较准确的统计。

〔19〕 1983年底,政府有关部门发布文件,规定文学刊物除个别的外,"自负盈亏"。而在此之前,刊物和书籍出版,主要考虑意识形态上的利益,采取由国家拨款方式,利润上的收益不是考虑的重点。



第十七章　80年代文学概况

一　过程:80年代前期

1976年底"文革"结束后的一段时间,文学并未在较大的范围里实现从"文革文学"的转变。写作者的文学观念、取材和艺术方法,仍是"文革文学"的沿袭。出现对于"文革"模式的明显脱离,是从1979年开始。因此,不少批评家在谈到"新时期"文学的开端时,并不以"文革"结束作为界限。[1]当然,在此之前,已有一些作品预示了这种"转变"的发生。如发表于1977年11月的短篇小说《班主任》(刘心武)和发表于1978年8月的短篇《伤痕》(卢新华)[2]。这些艺术上显得粗糙的作品,提示了文学"解冻"的一些重要特征:对个人的命运、情感创伤的关注,和作家对于"主体意识"的寻找的自觉。

以1985年前后为界,80年代文学可以区分为两个阶段。80年代前期,文学界和思想文化界存在着相当集中的关注点。刚刚过去的"文革",在当时被广泛看作是"封建专制主义"的"肆虐"。因此,挣脱"文化专制"的枷锁,更新全民族观念的"文化启蒙"("新启蒙"),是思想文化的"主潮"。与此相关,文学是对于"现实主义"的"传统"的呼唤。在这几年间,文学主题可以说都与"文革"的"历史记忆"有关,是亲历者对"历史灾难"所提供的"证言",以及对于"历史责任"("谁之罪")所作的思考和探究。在小说创作上,出现了"伤痕小说"和"反思小说"的潮流;诗歌创作的主要构成,则是"复出诗人"的"归来的

歌”，和青年诗人的“朦胧诗”创作；戏剧，特别是话剧也大多是与“文革”有关的“社会问题剧”。已经在酝酿着艺术观念和方法上的更为深入的变革，但还未成为显在的、受到普遍关注的现象。从总体而言，这几年文学的取材和主题，是指向社会—政治层面的，也大多具有社会—政治的“干预”性质。涉及的问题，表达的情绪，与社会各阶层的思考与情绪同步。文学创作与社会政治、与公众的生活和情感的密切关系，是后来不再重现、并为一些人怀恋的“昔日的光荣”。

由于“文革”被看作是中国现代文艺史的“最黑暗的一页”，文艺的“园地”受到严重摧残而“百花凋零”，因此，“新时期文学”被看作是“文学复兴”，“复兴”的提出，又通常与“五四”文学相联系，看成是对“五四”的“复归”。在 80 年代初，人们最为向往的，是他们心目中“五四”文学的那种自由的、“多元共生”局面。但从 80 年代前期的中心问题看，所要“复活”的，主要是“五四”提倡“科学、民主”的启蒙精神，和以“五四”为旗帜的、在 50 至 70 年代被当作“异端”批判的文学思潮。许多批评家和作家的努力，是继续四五十年代胡风、冯雪峰、秦兆阳（也包括周扬等在 60 年代）以悲剧结局告终的工作。一方面，在承认文学的“革命”性质的前提下，推动文学挣脱图解政治概念、复制社会生活表象和僵化艺术模式控制的状况；另一方面，在维护文学作为“艺术”的“特质”，和重视文学社会承担、批判职能，倡导作家的“启蒙”精神之间，寻求一种平衡和结合。对“写真实”和“现实主义”的重申和坚持，公开发表周恩来、陈毅 60 年代初关于文艺政策“调整”的讲话[3]，为 50 年代以来受到批判的《现实主义——广阔的道路》（秦兆阳）等文章的观点辩护，对“文艺为政治服务”的质疑，都说明了推动“新时期”文学“复兴”的人们，最初继续的是五六十年代“未竟”的工作，接过的是他们的旗帜[4]。1979 年 4 月，《上海文学》评论员文章（《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”说》）[5]，对于这一在中国左翼文学界长期流传的“根本性”观念的质疑，也是在左翼文学观的框架内，来反对把文艺变成单纯的政治传声筒，而寻求不离开

文艺“特性”的文艺的政治功用;它申明的是左翼文学中受压抑的派别(胡风、冯雪峰、秦兆阳等)的思想路线。因此,从某种意义上说,“新时期”开端所处理的问题,展开的论争,是五六十年代,或更早时间发生于左翼文学的“陈旧”话题,或这些话题的延伸。这包括文学与政治的关系,“写真实”,“现代派”文学,人性和人道主义等。

在80年代初与文学有关的思想理论问题的论争中,周扬的《关于马克思主义的几个问题的探讨》[6]是重要的、产生很大争议的文章。文章试图清算几十年来中国“左”的政治思想路线的哲学根源,来推动思想解放的深化。它的影响与其说是在理论上的,不如说更主要是现实问题的针对性上的。它指出马克思主义是发展的学说,批评了“终极真理”的观点。提出在认识论上考虑用感性、知性、理性的三范畴,去代替感性和理性的两范畴,以划分知性与理性的区别;认为知性和理性相混淆,以为一旦形成概念,就掌握了本质,是导致简单化、概念化的根源。文章提出的另一重要问题,是马克思主义与人道主义的关系。文章不同意把马克思主义全部归结为人道主义,但认为马克思主义包含人道主义。在阐释马克思早期著作《1844年经济学—哲学手稿》(它是80年代前期“思想解放运动”思潮中的主要理论依据之一)的“异化”概念时,认为马克思、恩格斯理想中的人类解放,不仅是从剥削制度下的解放,而且是从一切异化形式束缚下的解放。文章引出的最大“麻烦”,是认为不仅是资本主义,而且在社会主义条件下,也存在“异化”,包括经济领域的异化,政治领域的异化(权力异化)和思想领域的异化(个人崇拜,或宗教异化)。这篇文章既得到热烈支持,也很快受到激烈批评[7]。对周扬文章系统的、最具权威性的批评,由胡乔木在《关于人道主义和异化问题》[8]一文中进行,指出“宣传人道主义世界观、历史观和社会主义异化论的”“带有根本性质错误的”思潮,不是一般的学术理论问题,而“牵涉到离开马克思主义的方向,诱发对社会主义的不信任情绪”的问题。随后,周扬做了公开的自我批评[9]。1983年至1984年间开展的抵制

和清除精神污染运动，文学问题和现象被作为"精神污染"列举的事项，除了周扬等的关于人道主义和异化问题的观点外，还包括："把西方'现代派'作为我国文艺发展的方向和道路"，创作上"热衷于表现抽象的人性和人道主义"，"渲染各种悲观、失望孤独、恐惧的阴暗心理"，"把'表现自我'当成惟一的和最高的目的"等等。[10]

二　过程：80 年代后期

80 年代文学在走过一段路程之后，情况发生了一些变化。80 年代的文学主题，作家的基本构成，文学的接受和流通方式等等，在主要的方面仍在延续，但也出现了新的因素。这种"变化"，可以理解为文学创作和理论的某些方面，已经超越五六十年代中国左翼文学的"话题"的范围，创作的风貌脱离了较为单一的模式，艺术方法的探索和革新以更大的步伐推进，而文学与读者的关系，也变得远为复杂。

在 80 年代中期或稍后，"文革"后一度享誉的"复出"作家、诗人，有的创作仍获取新的进展，而许多人则已越过自己创作"高峰"。在面对文学观念、方法变革的巨大压力下，缺乏调整自己步调的潜力，或者显得迟滞，或者新作日见减少。"朦胧诗"的作者也大多走过他们的鼎盛期，80 年代初大量涌现的青年诗人，到 80 年代中期以后仍保持活跃姿态的，并不是很多。有的"知青"小说家的创作也出现了停滞状态。显然，当代作家和作品的"生命力"普遍短暂的问题，在 80 年代并没有成为历史。为文学写作所作的准备的不足，和开放之后文学潮流急遽的变化，使作家的更替出现超出一般时期的速度。当然，各种"类型"作家中，都存在沉稳而坚实者，尤其是被称为"知青作家"中的一部分。他们和更年轻的作者一起，构成 80 年代后期至 90 年代文学创作的"中坚力量"。

80 年代中期文学的变化，因 1985 年这一年发生的许多事件，使这一年份成为一些批评家所认定的文学"转折"的"标志"。对"文革"

和当代历史的书写仍为许多作家所直接或间接关注，但一批与“伤痕”、“反思”小说在思想艺术形态上不同的作品已经出现。马原的《冈底斯的诱惑》，张辛欣、桑晔的《北京人》，史铁生的《命若琴弦》，刘索拉的《你别无选择》，王安忆的《小鲍庄》，陈村的《少男少女，一共七个》，莫言的《透明的红萝卜》，韩少功的《爸爸爸》，残雪的《山上的小屋》，扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》等，均发表于这一年[11]。对于长期习惯于确定的主题意向和“写实”的表现方法的读者和批评家来说，它们令人耳目一新，也因此引起阐释和评价上的分歧。这些作品的主要部分，表现了似乎正相反对的倾向，并在创作成果上昭示了发生于这一年的两个重要的文学潮流。一是所谓文学的“寻根”，和由此产生的“寻根文学”。另一是“现代派”的文学潮流。前者由一批青年作家发动，其主旨在于突出文学存在的“文化”意义（对抗文学作为社会政治观念的载体），试图从传统文化心理、性格上推进“反思文学”的深化，并发掘、重构民族文化精神，以此作为文学发展的根基。当时被指认为“现代派”文学的，有刘索拉的《你别无选择》、《蓝天绿海》，徐星的《无主题变奏》，残雪、陈村、韩少功的一些小说。这是因为它们有着和西方“现代派”文学相似的主题：表现对于世界的荒谬感，写人的孤独，有的又有“反文化”、“反崇高”的意味，且常用象征、意识流、“黑色幽默”等艺术方法。文学“寻根”引起了争论，“现代派”文学也同样。和几年前的争论相比，这次对“现代派”的争论，提出问题的方式虽没有很大的不同，但批评者和支持者意见本身，却已发生分裂。热烈赞扬这些作品的，有的认为中国当代终于有了自己的“现代派”，这是文学观念和审美意识的创新；有的则指出这些小说的核心是表现时代的进步，“而不是精神的颓废”，在“荒诞”、“魔幻”的外衣下是“现实主义的真实性”。在批评的意见中，违背了社会主义文学的原则，是文学的“堕落”的严厉指责依然存在；但又出现了这些作品还不够“现代派”（以西方某些“现代派”文本为标尺），而有了“伪现代派”的谑称[12]。

1985年或更早一点时间，“朦胧诗”已经“式微”。除了杨炼、顾城还不断有新作问世外，其他作者的作品日见减少。与此同时，出现了更多的被称为“新生代”的诗歌写作者。他们不仅反叛当代的诗歌“传统”、而且揭起超越、“反叛”“朦胧诗”的旗帜。他们组织了名目繁多的，存在或不存在的诗歌社团。比起其他的文学样式来，“新生代”诗歌的“实验”要更大胆、激进；加上诗歌界由于观念等的歧异所形成的严重分裂，他们的诗一般难以得到“主流”诗界的承认，在正式报刊上发表的机会也不多。自编、自印诗报、诗刊、诗集，是作品“发表”的主要方式。[13]为显示“新生代”诗的实绩，1986年的九十月间，《诗歌报》（安徽合肥）和《深圳青年报》联合举办了“现代诗群体大展”，先后用九个整版的篇幅，刊登几十家“诗派”（“诗社”）的宣言，代表诗人的简历和代表作。在这些“诗派”、诗人之中，既有许多真诚的艺术探索者，也不乏“闹剧”的热衷者；“大展”的策划者清楚这一点，但并不在意，因为“挑战性”的展示，是他们主要的意图。[14]

在80年代中期，理论批评的变化也值得重视。虽说这期间对文学批评的“科学方法”（强调自然科学、社会科学的方法对文学研究的渗透）的重视异乎寻常且最引人瞩目（1985年也因此被称为文艺学的“方法年”），但改变理论批评界的面貌和格局的，是一批中青年批评家和研究者的出现。有异于上一代批评家的知识背景，尤其是生命体验在批评中的融入，建设起他们批评的个性品格和思想深度。[15]在这一年，刘再复发表了引起争论的《论文学主体性》[16]的长文。他以人道主义作为理论基础，来建立了他的“以人为思维中心的文学理论和文学史研究系统”——这一“体系”构造的现实动力，来自于对文学的政治功能和文学创作上的机械反映的厌恶和批判。1985年，黄子平、陈平原、钱理群的《论“20世纪中国文学”》，和陈思和的《新文学史研究中的整体观》先后发表。[17]提出“20世纪中国文学”的概念，并强调对20世纪中国文学进行“宏观”、“整体”把握的主张，不仅推动研究视角、方法的更新，而且暗含着一种重要的观察、评价

中国现代文学的尺度的提出，因而其影响不仅限于文学史研究的范围。

在 80 年代中期，“回到文学自身”和“文学自觉”是批评家和作家的热门话题。这些命题的提出，表达了作家对文学在人的精神活动领域的独特性地位的关切。在涉及当代文学存在的问题上，则包容着多个方面，如对于要文学承担过多的社会责任的清理（“干预生活”这一口号这时受到广泛怀疑），对文学只关注现实社会政治层面问题的反省，以及长期以来忽视文学的“本体”问题的检讨。这说明，当代作家原先过分注重社会政治问题的“传统”，出现了分裂。在此时，“文学自觉”既是一种期待，也可以说是对已存在的部分状况的描述。不过，期待之物所带来的苦涩“后果”，也开始体味到。1988 年初，《文艺报》发表的《文学：失去轰动效应以后》[18]一文，反映了在作家分化、“严肃文学”（或“纯文学”）“边缘化”、读者对“严肃文学”的关注程度降低等趋势面前，文学界的复杂的心理反应。对于“失去轰动效应”的文学，有的认为是文学的“疲软状态”，是作家“脱离现实”、失去对社会迫切问题的敏感和把握能力所致。另外的看法则认为，这正是文学走向自觉、深沉，走向成熟的开端。

三　文学诸样式的状况

80 年代文学中，小说的发展比较充分，成绩也最为显著。诗歌在“新时期”初始阶段，特别是“朦胧诗”阶段，曾引人瞩目；不仅为诗本身，而且为整个文学脱离“文革模式”的转型，对文学观念和方法的探索、革新，起到重要的推动作用。但后来，诗的前景变得捉摸不定：本世纪以来汉语现代诗存在的众多难题，以及持各种不同标尺对新诗历史和现状的尖锐对立的评价重又凸现。许多人仍期望诗引起轰动，和有众多的读者。诗的寂寞和诗人的寂寞，被看作是诗歌的危机。这种预期，使他们无法发现八九十年代有着真诚和专注的一批

探索者存在。

在六七十年代，文学的各种样式（小说、诗、散文，甚至戏剧本身），都表现了过度的"戏剧化"倾向。那种设计类型化人物，来构造有开端、发展、高潮和结局的"戏剧化"，在 80 年代受到质疑和摒弃。在小说创作中，40 年代"京派"小说家倡导的"散文化"是用来"解放"文体僵化的最初"手段"。传统意义上的"典型人物"和"典型情节"在小说中的重要性受到质疑，重视人的内心世界的揭示的倾向，被批评界称为文学创作的"向内转"。象征、意识流、变形和寓言等方法的运用，丰富当代小说的表现力，改变其总体风貌。小说产生的重要变革，与 80 年代中期以后，对小说与现实世界关系的思考，以及对"叙事"的"性质"的认识有关。在 80 年代，小说的各种类型中，中篇小说的数量和质量有很大发展。中篇小说在五六十年代，并没有受到特别的注意。在大多数的情况下，小说家宁愿取其两端。80 年代中篇小说数量猛增，[19]且为小说创作中成绩最为显要者。短篇、中篇和长篇小说之间的区别，从形态学的角度说，主要是内在结构上的区别，但"结构"的不同形态产生的根由，则与它们各自处理的生活素材的规模有重要关系。中篇在对现实问题反应的较为迅捷，和包含的容量的程度上，是短篇和长篇的过渡（或边界）形态。这一有较大容量的形式，是许多在反思"文革"上，有许多的事、情、思急于讲出的作家所乐于采用的。中篇的形式的勃兴，又与刊物和出版的条件的变化有关。每期二三百页码的大型文学期刊的大量创办，使大量中篇小说的发表成为可能。另外，目前仍继续沿用的、主要以字数作为稿酬计算标准的方法，也助长了这一趋势。需要指出的是，在五六十年代，短篇篇幅膨胀这一"中篇化"的现象，就已相当普遍，而引起一些批评家的关切；如何写"短"的短篇，成为经常讨论的问题。因此，中篇小说在 80 年代的兴盛，又不是突然发生的事情。不过，80 年代以来，小说样式上这种划分的重要性，在一些作家的观念中已趋于淡薄。长篇小说在 80 年代也有一定的数量，但是，获得好评的不很多。

较有影响的长篇有《芙蓉镇》(古华)、《沉重的翅膀》(张洁)、《活动变人形》(王蒙)、《浮躁》(贾平凹)、《古船》(张炜)、《金牧场》(张承志)等。长篇从数量到质量上的明显拓展,发生在90年代。

在经过了"伤痕"、"反思"及"寻根"等小说形态之后,80年代后期小说创作的"热点"是所谓"先锋小说"[20]和"新写实小说"。它们看起来走着不同的道路:一是十分重视"形式",将过去看作是技巧性的"叙述",提高到小说"本体"的核心地位,而轻视"题材"的意义(取材多是潜入"历史");另一是关心"题材"的价值,着重表现现实社会的人生问题和困境,向"写实"的传统方法"回归"。不过,在中国社会和文学的特定情景中,"写实"已不再可能走老路,而对"形式"的追求也不可能达到"纯粹",这两者之间也存在一开始人们所忽视的共通点。在80年代末和90年代初,小说的另一热点是王朔的写作。由于他的不少作品改编为影视作品,本人也参与这种改编,他的影响在一个时期里迅速扩大,而被各个不同的阶层所阅读(观赏)。他的小说的"意义"主要是表达了这一时期微妙的文化心理矛盾:"世俗"生活愿望的认同和排拒,对政治、知识"权力"的消解性调侃和依恋,在文学的"雅"、"俗"之间的犹疑徘徊,……他企图对这些矛盾加以调适,在改变了的社会情势下获得新的身份和位置。他的写作所体现的"文化立场",为一些作家、批评家所理解或喝彩,也受到固守文学"精英"立场的另一些人的抨击:后者称他的小说是"痞子文学"。

戏剧(主要是话剧)在"文革"后最初的时间里,创作和演出都十分活跃。配合时势,表现切近的社会政治问题,发挥论辩和教谕的功能——这一当代戏剧的"传统"仍在有力地继续。70年代末到80年代初,若干"社会问题剧"引起轰动,产生明显的"社会效应"。这种"效应"自然又只有短暂时效。80年代的大量话剧,与50至70年代的情况相似,只有极个别能被剧团列为"保留剧目",在若干年后再度上演。同时,现代剧作家如曹禺、丁西林等重视话剧的文学文本(不仅是演出的脚本)功能这一点,也不可能得到保持。因此,大多数话

剧在演出时，就不被阅读；在不被上演时，当然也更不再被阅读。

戏剧存在的种种问题，引发了戏剧界不断的“戏剧危机”的讨论[21]。涉及的问题主要是两个方面，一是对戏剧“功能”的再认识，以期望改变那种戏剧是回答社会问题，对观者进行宣传教育最好工具的观念，克服创作上抢题材、赶任务和说教等弊端。另一是“戏剧观”和艺术方法的多样化，改变当代创作上“易卜生模式”，演剧体系上“斯坦尼斯拉夫斯基模式”的一统地位，对另外的戏剧观和戏剧模式持开放、接纳的态度。即不仅肯定“写实的”（创造生活幻觉）的戏剧，而且也承认“写意的”、“象征的”（排除幻觉）的戏剧，承认布莱希特、梅特林克的经验，和中国传统戏曲的经验。戏剧观的探讨，是 60 年代初黄佐临提出的问题[22]的承接和展开。这种创新的要求，在剧本创作和演出上得到了表现，出现了一批探索性的作品。其中高行健等有更突出的表现。不过，80 年代戏剧改革，有时会表现出对形式（表现手法）因素的倚重，视境的拓展却不都能有相应的平衡。[23]

在 80 年代，削弱“戏剧”对散文的过度影响，是散文作家与批评家的一项重要工作。与此相关的是，存在着散文概念的“窄化”（严格化）的趋势，这是这一时期散文观念变革的另一重要方面。提出和重新界定“散文”、“美文”、“抒情散文”、“艺术散文”等概念的行动，包含着将杂文和报告文学（甚至“随笔”）从“散文”中分离的意向。散文“窄化”的趋向，是对当代一个时期散文范围的“无边”，和叙事性成为散文结构中心因素的情况的反拨；也与 80 年代文学强调艺术性的潮流有关。报告文学在 80 年代，曾有两次“高潮”。一是“文革”结束后不久，另一次是 80 年代末。报告文学常拥有大量读者。原因之一是，由于新闻报导所受到的限制，它承担了新闻报导的某些功能，以“文学”的形式来“报告”读者关心的社会新闻和现象。如何从文学批评和文学史的角度来处理这类社会问题和社会事件的“调查报告”性质的文字，是个令人困惑的问题。当代的许多“报告文学”作品，既难以用“文学”的标准来品评，也难以用新闻的特征来衡量。近年来，有

的批评家将它们归入“亚文学”的范围，是一种处理的方法。

四 总体风格和作家姿态

在 80 年代，尽管“文学自觉”曾是激动人心的口号，不过，即使是最强调“艺术至上”的作家，也有着相当强烈的民族关切和历史责任的承担，面临着具体境遇中的“历史”的提问。这种责任承担，使有关“历史”清算和(群体的和个人的)“历史记忆”的书写，几乎是 80 年代作家或有意，或无意的选择。这不仅是“题材”意义上的，而且是创作视域、精神意向上的。

作家的意识和题材状况，影响了 80 年代文学的内部结构和美感基调。在相当多的作品中，可以感受到一种沉重、紧张的基调。[24]这里的沉重、紧张，既是指情感“色调”，但也指结构形态，作品的“质地”。在不同阶段，或不同的作家那里，这种“基调”呈现为多样的表现方式。从情感“色调”而言，有那么多的悲剧性事件需要讲述，那么多长期被压抑的情绪需要释放、宣泄(“激情的作用往往胜过技巧的效果”)，那么多的社会、人生问题需要探讨，而若干基本观念也需要重估。80 年代的社会政治、人生问题，个体与群体，生命与文化，时间与空间，现实与历史，传统与革新，东方与西方等问题，都要求进入文学文本，试图在创作中涉及和讨论。在“文体”上和“结构”上，则是较少空隙的密度。叙述语调既是那样的紧张急迫，而作品中又常拥挤着众多的意象、隐喻、象征和寓言，以此来承担过重过多的“意义”和“问题”。在 80 年代，能够以较为裕如和放松的笔调与风格来写作的作家并不多(汪曾祺可能是其中的一个)。这种相当普遍的“美感”基调，与作家的现实处境有关，事实上，这也是中国当代普遍性的象征思维方式和审美风尚的延伸。

探索、创新，是 80 年代文学界的普遍的强烈意识。探索、创新、突破、超越等，是文学批评界使用频率很高的几个词语。开放的环境

提供的文学比较(与西方现代文学,也与本国“五四”到 40 年代的文学,以及当代台湾等地区的文学),使作家意识到中国当代文学不尽人意的状况,而产生了普遍、持久的“走向世界”的愿望,期望在不长的时间里,出现一批有思想深度和艺术独创性的作品。不同知识背景和不同年龄段的作家,都努力从各个方面,去获取激活“超越性”的创造力的因素,追求“从题材内容到表现手段,从文艺观念到研究方法”的“全方位的跃动”[25]。不同的思想艺术基点和不同层面上的文学探索,表现为多样的情形:发掘以前曾被禁止、或很少涉猎的题材(爱情,监狱和劳改队,性,庸常琐屑的生活,私人性的经验……);创造很难用“正面”、“反面”,“伟大”、“渺小”的标准加以划分,在道德判断上暧昧含糊的人物;尝试某种美学风格(悲剧,悲喜剧,反讽,“零度情感”的叙述,……),运用前此当代文学中罕见的艺术方法(意识流,开放性结构,多层视角,纪实与虚构的互相渗透)……其间,最为重要的探索也许表现在“哲学”、世界观的层面上。这包括对文学的“本质”、对文学与现实世界的关系的理解。这自然会在文学的思想艺术形态上得到体现。创新的强烈愿望,既是文学界充满活力的证明,但也是浮躁心态的流露。不少作家(特别是“复出作家”和“知青作家”)意识到留给他们的时间很有限,长久的文化封闭所造成的吸取人类文化成果的任务又如此艰巨,这种种压力,是普遍性焦躁情绪产生的主要原因。

80 年代文学继续了当代文学的“潮流化”的倾向。但“潮流化”也是“五四”以来的“新文学”的重要特征之一。推动着文学的新变和“现代化”进程的人们,通常会采用组织“运动”、掀起“潮流”的方法,来提出其主张、纲领,并加速其实现。批评家也善于归纳作家写作的某些类同点,给予突出和命名,而这反过来也会使作家有意无意间产生对“潮流”的趋近或依附的心理。这一倾向,在创作上,表现为一定阶段的作品在取材、主题、方法等的趋近和相类。因此,也就有可能对 80 年代文学作出“潮流”性质的描述(诸如朦胧诗、伤痕文学、反思

文学、寻根文学……)。这种描述虽说有些粗疏,但也大体不差。具讽刺意味的是,作为对于"社会性"和"类同化"的反拨,在80年代末和90年代提出的"个人化"写作,在继续崇尚"潮流"的语境中,会不由自主地转化为一种新的"潮流"。这使那些信仰文学写作的"自主"、"独创"的作家,颇感悲哀。

注 释

〔1〕 如朱寨主编的《中国当代文学思潮史》指出,他们把"当代文学思潮史"的下限划在1979年,而不是划在"粉碎'四人帮'的1976年",原因是1979年以前,"文艺思想并没有从根本上解除禁锢";"文艺思想上的拨乱反正,文艺创作有了新的突破",是在1978年底的"十一届三中全会前后"开始。而"贯彻十一届三中全会精神的第四次全国文代会,成为文艺史上转折的里程碑"。《中国当代文学思潮史》第8—9页,人民文学出版社1987年版。

〔2〕 分别刊载于1977年第11期《人民文学》和1978年8月11日《文汇报》(上海)。

〔3〕 周恩来《在文艺工作者座谈会和故事片创作会议上的讲话》(1961年6月19日),陈毅《在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的讲话》(1962年3月6日)等。

〔4〕 见《文艺报》1979年3月召开的文艺理论批评工作座谈会上,作家、批评家的发言,《文艺报》1979年第4期《总结经验,把文艺理论批评工作搞上去》。

〔5〕 当时文艺界对这篇文章反响热烈,《上海文学》等刊物还组织了有较大规模的讨论。

〔6〕 刊发于1983年3月16日《人民日报》。据王元化《为周扬起草文章始末》(广州《南方周末》1997年12月12日)称,在周扬与王元化、王若水、顾骧一起讨论后,由王元化、王若水、顾骧起草。王元化主要撰写有关重视认识论问题的部分,王若水撰写有关人道主义部分。在此之前,王元化已就认识论和知性方法的问题,发表过文章(刊发于1979年上海《学术月刊》和1981年《上海文学》上的《论知性的分析方法》等)。王若水在这一时期,也撰写了

多篇论人道主义的文章。最著名的是《为人道主义辩护》(上海《文汇报》1983年1月17日)。周扬的文章由王元化定稿,周扬作最后润色,并由周扬于1983年3月7日,在中共中央党校召开的纪念马克思逝世100周年学术报告会上演讲。

〔7〕　在周扬发表讲话后,本来定于3月9日结束的"学术报告会"突然决定延期,并开始对讲话的观点进行批评。3月16日,《人民日报》在发表周扬讲话时,同时刊发会上对这一讲话的批评发言:《黄楠森等在纪念马克思逝世一百周年学术报告会上的发言摘要》。

〔8〕　这是胡乔木1984年1月3日在中共中央党校的讲话。经修改后刊于《红旗》1984年第2期。

〔9〕　1983年11月,周扬在对新华社记者谈话中作了自我批评。在11月中国文联召开的座谈会上说,"我在今年3月份纪念马克思逝世一百周年报告会上发表了那样一篇有缺点、错误的文章。这是一个深刻的教训"。参见《文艺报》1983年第12期。

〔10〕　参见1983年第11期《文艺报》社论和12期座谈会报道。

〔11〕　马原等的这些小说,分别刊于1985年的《上海文学》第2期、《上海文学》第1、7期、《现代人》第2期、《人民文学》第3期、《中国作家》第2期、《文学月报》1985年第5期、《中国作家》第2期、《人民文学》第6期、《人民文学》第8期、《西藏文学》第1期。

〔12〕　参见黄子平《关于"伪现代派"及其批评》(《北京文学》1988年第2期),李陀《也谈"伪现代派"及其批评》(《北京文学》1988年第4期)等文章。

〔13〕　据1986年9月30日《深圳青年报》对"现代诗群体大展"的预告(徐敬亚执笔)称:1986年,"全国二千多家诗社和千倍百倍于此数字的自谓诗人,以成千上万的诗集、诗报、诗刊与传统实行着决裂","至1986年7月,全国已出的非正式打印诗集达905种,不定期的打印诗刊70种,非正式发行的铅印诗刊和诗报22种。"这则消息没有提供上述数字来源的说明。

〔14〕　"大展"的主要策划者徐敬亚在"大展"的《编后》(《深圳青年报》1986年10月24日)中写道,"在正式的报刊上,人们就是不能看到诗坛探索的全部真实,漠视、片面、歪曲——已远非个人性习惯"。"大展"材料在报纸刊出后,由徐敬亚、孟浪、曹长青、吕贵品调整、补充,编为《中国现代主义诗群大观(1986－1988)》,由同济大学出版社(上海)1988年出版。

〔15〕 浙江文艺出版社的"新人文论"丛书，和上海文艺出版社的"文艺探索书系"，出版了这些中青年批评家的专集。列入"新人文论"的主要有：吴亮《文学的选择》，程德培《小说家的世界》，许子东《郁达夫新论》，季红真《文明与愚昧的冲突》，周政保《小说与诗的艺术》，刘纳《论"五四"新文学》，黄子平《沉思的老树的精灵》，南帆《理解与感悟》，赵园《论小说十家》，蔡翔《一个理想主义者的精神漫游》，王富仁《先驱者的形象》，陈平原《在东西方文化的碰撞中》，蓝棣之《正统的与异端的》，王晓明《所罗门的瓶子》，陈思和《批评与想像》，李劼《个性·自我·创造》等。"文艺探索书系"的理论部分，出版了刘再复《性格组合论》、赵园《艰难的选择》、鲁枢元《文艺心理阐释》、夏中义《艺术链》、钱理群《心灵的探寻》、宋耀良《十年文学主潮》等批评论著。

〔16〕 刊于《文学评论》(北京)1985 年第 6 期和 1986 年第 1 期。

〔17〕 黄子平等的文章刊于《文学评论》(北京)第 5 期，他们三人并在这一年的《读书》(北京)上，连续就"20 世纪中国文学"的问题，发表"三人谈"的对话。论文和对话等，编为《20 世纪中国文学三人谈》，由人民文学出版社 1988 年出版。陈思和的文章刊于《复旦学报》(上海)1985 年第 3 期。

〔18〕 载 1988 年 1 月 30 日《文艺报》，作者王蒙，署名阳雨。

〔19〕 据不完全统计，1949 年到"文革"前的十七年中，中篇小说约四百余篇，当时较有影响的，有《铁木前传》(孙犁)、《在和平的日子里》(杜鹏程)、《归家》(刘澍德)等不多的几部。1978 年，发表的中篇有三十多篇，1981、1982 年共一千一百多篇，1983 年和 1984 年，各有八百余篇。

〔20〕 关于这些小说创作，批评家先后使用的"先锋派"，"先锋小说"，"先锋实验小说"，"实验小说"，"当代新潮小说"等名称。

〔21〕 比较集中的如《戏剧艺术》1983 年第 4 期开始，历时一年半的"关于戏剧观念讨论"，《戏剧报》、《戏剧界》、《剧本》等刊物在此同时也刊发有关讨论文章。另外，戏剧的"民族化"等问题，在《人民戏剧》、《剧本》等刊物上，也刊发了不少讨论文章。

〔22〕 1962 年 3 月，黄佐临在全国话剧、歌剧创作座谈会(广州)上，作了提倡多样化的戏剧观的发言。后在同年 4 月 25 日的《人民日报》上发表了《漫谈"戏剧观"》的文章。

〔23〕 艺术手法变革的试验，是较易实行的方面。事实上，在"文革"前的 60 年

代初，这种试验就已开始。如黄佐临导演的话剧《激流勇进》（胡万春编剧，上海人民艺术剧院），便运用多种具象手段，来表现人物的心理活动。

〔24〕 对于"新时期"文学的某一方面的特征，黄子平曾用"紧张"这一语词来描述。见他为《1990 年度小说选》撰写的序言。香港三联书店 1991 年版。

〔25〕 上海文艺出版社"文艺探索书系"《编辑前言》。该书系出版于 1986—1988 年间，收"探索色彩更为浓厚而又确实在某些方面实现了突破和超越的作品"。创作方面有《探索诗集》、《探索小说集》、《探索戏剧集》等，理论有刘再复等多人的专著。



第十八章 80年代初期的小说

一 小说潮流的几个概念

对于70年代末到80年代初的文学创作,当时文学界曾以“伤痕文学”、“反思文学”和“改革文学”等概念来指称。这些概念被广泛接受和使用。它们的出现,既表现了当代批评家热衷于文学潮流的类型概括的“传统”,也反映了当时创作的实际状况。因而在用来描述这一时期的创作上相当有效。当然,对文学潮流的这种描述,又同时参与了对文学走向与秩序的制约。“伤痕文学”等概念所指称的创作,主要是小说,尤其是中、短篇小说,因此,在许多情况下,它们也与伤痕小说、反思小说、改革小说等概念等同。

“文革”对于许多中国人来说,在七八十年代是无法回避的事件,也是作家思考、表达的焦点。由于这时的作家都是事件的亲历者,因此,有关“文革”的写作,又可以看作是亲历者对历史创伤提供的“证言”。“伤痕文学”提法的出现,直接起因于揭露“文革”灾难,描述知青、知识分子、受迫害的官员在“文革”中的悲剧性遭遇作品的大量出现。较早在读者中引起“巨大反响”的,是北京作家刘心武的《班主任》[1]。当时的评论界认为这一短篇的主要价值,是揭露了“文革”对“相当数量的青少年的灵魂”的“扭曲”所造成的“精神的内伤”[2]。接着,《文汇报》(上海)刊出另一部受到广泛阅读和争论的短篇《伤痕》(卢新华)[3],它也在“反映人们思想内伤的严重性”和“呼吁疗治

创伤”的意义上，得到当时推动文学新变的人们的首肯。后者的篇名，与后来“伤痕文学”名字的出现，存在某种关系。随后，揭露“文革”的历史创伤的小说，影响较大的还有：《神圣的使命》（王亚平），《高洁的青松》（王宗汉），《灵魂的博斗》（吴强），《献身》（陆文夫），《姻缘》（孔捷生），《我应该怎么办》（陈国凯），《记忆》（张弦），《铺花的歧路》（冯骥才），《大墙下的红玉兰》（从维熙），《重逢》（金河），《枫》（郑义），《一个冬天的童话》（遇罗锦），《生活的路》（竹林），《罗浮山血泪祭》（中杰英），《天云山传奇》（鲁彦周），《许茂和他的女儿们》（周克芹）等。迟至1986年才出版的长篇《血色黄昏》（老鬼）[4]，也应看作是属于这一范围的作品。

“伤痕文学”最初是批评性的、带有贬斥含义的称谓。这些作品的感伤的、悲剧性的情感基调，揭露性的取材趋向，被一些批评家看作是五六十年代“暴露文学”、“写阴暗面”等在80年代的重演。因此，围绕《伤痕》等作品，在1978年夏到次年秋天发生了热烈的争论。评价上的分歧，集中在如何看待这些作品的意识形态含义，和如何估量它们的社会功用上——问题提出，仍延续中国左翼文学批评的特定方式。持否定态度者认为，它们对“伤痕”的暴露太多，“情调低沉”，“影响实现四个现代化的斗志”；它们是“向后看”的、“用阴暗的心理看待人民的伟大事业”的“缺德”文艺[5]。辩护者同样从“接受”的角度，却认为它们可以发挥“使人警醒起来、感奋起来”的社会功能[6]。不久，伤痕文学概念的贬斥含义便逐渐消褪。这一争论，是40年代初（延安）和五六十年代有关“歌颂”和“暴露”，有关“写真实”等争论的延续。由于社会和文学状况发生的变化，对问题的严重性的估计和争论的势头已明显削弱：这一长期争论不休的“严重”问题，在20世纪中国文学的“问题史”中，开始“边缘化”；虽然在以后，坚持认为这一问题具有严重性质的论者，还会一再将它提出。

“伤痕文学（小说）”的概念产生不久，又有了“反思文学（小说）”的提法出现。这两个概念的出现略有先后，各自指称的作品，大体上

也可以按时间加以排列。但是,在特征上两者的界限并非十分清晰,有的作品,也很难明确它们的归属。即使那些具有鲜明的类属特征的作品,也并不一律按时间的先后呈现。这些复杂的情况表明,它们只是对这一时期创作的一种大致的描述。对它们之间的关系的一种说法是,伤痕文学是反思文学的源头,反思文学是伤痕文学的深化。[7]反思小说在"问题"的提出方式上,有明显的变化。这类小说的主题动机和结构,表现了作家这样的认识:"文革"并非突发事件,其思想动机、行动方式、心理基础,已存在于"当代"历史之中,与中国当代社会的基本矛盾,与民族文化、心理的"封建主义"的积习相关。对于"文革"的性质,产生的社会历史根源及"责任",作家以对现代化国家的热切追求出发,来表达他们的相当一致的思考。在这方面,同时出现的"改革文学(小说)"也有着相同的思想基点。前者揭露、思考"文革"对现代化(尤其是人的现代化)的阻滞和压抑,后者则面对"文革"的"伤痕"和"废墟",呼唤、表现在城市和乡村的改革。蒋子龙在这个时期,显然是特别关注这一题材的作家[8]。发表于 1979 年的短篇《乔厂长上任记》,被看作是开"改革文学"的风气之作。另外一些被列举为"改革小说"的作品,还有《沉重的翅膀》(张洁)、《龙种》(张贤亮)、《花园街五号》(李国文)等。有的批评家,还把《人生》(路遥)、《鲁班的子孙》(王润滋)、《老人仓》(矫健),以及贾平凹、张炜的一些小说,也归入这一类型。"改革文学"或"改革题材小说"既切合对于创作贴紧现实,与社会生活同步的要求,又能平衡对于"伤痕"揭发在创作上的比重,因而受到指导创作的部门的重视、提倡。

作为一种整体性的文学潮流,"伤痕"或"反思"文学在 1979 年到 1981 年间,达到"高潮"。此后势头减弱,虽然对"文革"的历史记忆,长久留存在不少作家情感经验中,并在此后的创作中以不同方式被继续发掘。

二　潮流的生成和特征

文学(尤其是小说)对“文革”的叙述,一开始表现得有些“杂乱”。有的侧重个人的经验,在思想意向上也存在多面性。这种情况,在有根深蒂固的统一的“方向”意识的文学界看来,是不成熟、而且是危险的;不论是思想观念,还是叙事艺术,“规范”都是必要的。而政治权力对否定“文革”和当代“历史”做某种有限程度改写的要求,很快获得具有强烈启蒙意识的作家的呼应。文学的选择和规范,在 80 年代表现为更多样的方式。文学批评自然承担着制约和“导向”的最重要任务。例如,对于电影《苦恋》、小说《飞天》、《在社会的档案里》等的讨论和批判,给批判性主题创作提出所应依循的边界。《爱,是不能忘记的》的讨论,质疑了现实政治和“重大”社会问题之外的个人生活、情感表现的价值。从 70 年代末开始建立的评奖体制,虽然常常显露了评价标准的矛盾、混乱(有时,是文学界各种观点、力量妥协的产物),却也相当有效地参与了对“方向”的选择[9]。

以文学方式来“反思性”地叙述“文革”,其实在“文革”还未被宣布结束时就已开始。60 年代末以后的处于“地下”状态的青年诗歌,以及后来的一些手抄本小说等,写下了作者对这场革命、对现实生存困境的情感反应,他们的怀疑和批判,并表达他们的精神向往。这指的是前面已述及的郭路生(食指)、芒克、多多、根子、北岛等的诗,以及《公开的情书》、《波动》等中篇小说。那时,反思性的写作并未形成潮流,与社会“主潮”的关系也较为复杂,因而,写作者的体验和思考,表现出较明显的多向性。而在后来的“反思”文学潮流中,那些更带“个人性”的部分,没有获得有力的继续和展开。“文革”后冠以“伤痕”、“反思”、“改革”小说的反思性创作,自然表现了作家不同的思想艺术造诣。但是,多数作品有相近的倾向。这些作品表达的相当一致的看法是,“文革”是历史的倒退,是“封建专制”的“复辟”,“野蛮代

替文明、迷信代替科学、愚昧代替理性”——作家基于启蒙理性的信仰，把当代中国和“文革”的社会矛盾，概括为“文明与愚昧的冲突”。[10]对于当代历史的曲折，又大多主要从革命政治权力在当代的命运的角度，来处理现象，提出问题。

这期间，反思“文革”和表现社会改革的小说，从小说的艺术形态看，大多属于在20世纪中国小说中颇为发达的“问题小说”类型。关于“文革”发生的责任，和现实社会问题的性质、根源，是这些作品的创作动机，并成为它们的形态特征。一种围绕所提出的问题而展开分析、证明的“观念性结构”上，为许多小说所使用。而且，借助人物、或叙述者的议论，来表达对当代社会政治和人生问题的见解的叙述方法，也很常见。不过，“新时期”作家觉醒的“主体意识”，对感性体验和人物性格、命运的独立性的尊重，以及对“文革”的观念图解类型小说的警惕，推动作家寻找一种“平衡”：坚持小说的尖锐的“问题意识”，但尽力避免陷入当代那些演绎观念的老套。他们相当普遍地以中心人物的生活道路，来连结“新中国”（甚至更长的历史时间）各个时期的重要社会政治事件（如四五十年代之交政权交替的转折，50年代的反右运动和“大跃进”，60年代初的经济危机等），通过对人物命运的表现，对历史反思所提出的问题给予回答。这种处理方式，几乎囊括被看作反思小说的那些著名作品，如短篇《内奸》（方之），《李顺大造屋》（高晓声），《“漏斗户”主》（高晓声），《剪辑错了的故事》（茹志鹃），《月食》（李国文），《小贩世家》（陆文夫），《我是谁》（宗璞），《小镇上的将军》（陈世旭），中篇小说《布礼》（王蒙），《蝴蝶》（王蒙），《人到中年》（谌容），《犯人李铜钟的故事》（张一弓），《河的子孙》（张贤亮），《洗礼》（韦君宜），《美食家》（陆文夫），长篇《芙蓉镇》（古华）等。在一种相近的沉郁氛围的背景上，常会出现一个男性的主人公。他的当代的坎坷的人生之路，与当代社会政治的重要事件相连；甚至可以说命运的乖谬是由这些事件所决定。不过，事实上，这些反思小说的艺术价值，并不都表现在这一统一框架上。有时，反而存在这一叙

述线索的“缝隙”中：恰恰是在这里，可以发现作家独到的感性体验和对历史的思考深度。

三　历史创伤的记忆

当代“历史记忆”的主要书写者，是在50年代受到打击（胡风事件和反右派运动等）、有过二十余年苦难生活经历的一批作家，如王蒙、张贤亮、李国文、从维熙、方之、陆文夫、高晓声、张弦等。虽然批评家一般不用“伤痕”、“反思”等概念谈论诗歌等样式的创作，但牛汉、曾卓、公刘、邵燕祥、流沙河、白桦、林希这一时间的作品，也有同样的历史创伤的主题。这些作家的多数，是在四五十年代之交社会急剧转折时期确立他们的政治信仰、文学立场的。他们投身左翼的革命运动，接受了关于人类理想社会的许诺，愿意以“阶级论”和“集体主义”作为自己的世界观，也接受文学对于政治的“服务”的文学观。不过，他们之中的一些人，人道主义和个人主义的思想“阴影”，通过俄国和西欧的古典作品，以及“五四”作家的创作，在他们身心中留下深刻的印痕，且在某些时机，成为他们思想情感中的主导因素。他们“复出”之后，二十余年的个人的和社会的创伤记忆，很自然地成为小说取材的中心。在有些作家那里，甚至成为难以逾越的取材区域。

王蒙[11]在八九十年代是个多产作家。除小说创作外，还发表了大量的散文随笔，创作谈，批评文章，以及一些有关中国古典文学的研究论文。在七八十年代之交的“伤痕”、“反思”小说时期，王蒙的涉及“文革”的作品（如《最宝贵的》、《表姐》、《布礼》、《蝴蝶》、《杂色》、《春之声》、《海的梦》、《相见时难》等），很快就离开那种揭露、控诉的题材和情感方式，也离开当时普遍采用的历史事件的结构框架。它们表现出更关注人的心灵现实，和对历史理念、逻辑所作的哲理思辨

的倾向。这些作品的基本主题，是个体（大多是青年时代投身革命的知识分子）与他所献身的“理想社会”之间的复杂关系。小说的主人公一开始都具有独特年代所赋予的理想化信念，并热情参与对这一“新世界”的创造。但这一“理想社会”不仅没能有力实践这一信念，反而使献身者受到伤害和陷入精神上的迷误。在探索这一历史现象时，他的小说表现出一种他和有的批评家所说的“辩证”观点。他不把历史的责任归于某一或某几个人，也不想以某种僵硬的伦理观来裁决人、事。他竭力要从混乱中寻到秩序建立的可能，从负有责任者那里发现可以谅解之处，也会在被冤屈、受损害者中看到弱点，和需要反省的“劣根性”。在一些作品那里，历史和个人曲折命运会被归结为某一浮浅的政治命题（如革命者与“人民”的“鱼水关系”），但在同一作品或另外的作品中，又有深沉的人生感悟浮现，并接触到现代中国历史的一些基本主题（“启蒙者”的悲剧命运等）。他既警惕地提防对纯粹的精神理念的沉迷，并质疑知识者的“精英”意识，而又流露出对成为“精神旗帜”的留恋。对于历史和自身的反省态度，使他的小说避免了普遍性的感伤，不过，思想信仰有时也会被抽离了具体的历史形态和实践内容，在他的小说中成为不可分析、怀疑的教条，转化为对人的压迫的力量：这一思想框架的封闭性，限制了思想境域的拓展。……种种的矛盾和复杂性，构成他的小说的较为丰厚的内涵，也同时存在一种含糊不清的历史和精神态度；而“辩证”观点所具有的穿透力，与精神上策略性的暧昧的界限，也常常难以分清。在他的长篇中，《活动变人形》是具有执著反省精神的长篇。它写倪吾诚的人生的失败，试图表现在东西文化冲突中，知识分子身、心的困窘处境。作者曾说，这部小说他写得十分痛苦。这种痛苦可能不只是来源于认识到的文化矛盾，更可能与设身处地的切肤之痛有关，流露出深刻的精神上的失望。在这部长篇中，“封建文化”的残酷、野蛮的体现，更多由一组女性承担。缺乏谅解的深层的记忆，使这些女性的“恶魔”性格，被细致而不留情地刻画得令人惊悚。

王蒙在小说艺术上，作了多样的探索。80年代初的《布礼》、《蝴蝶》、《春之声》、《夜的眼》，采用了一种类似西方“意识流”小说的方法，以主要人物的意识流动来组织情节，结构作品。这引起习惯于阅读“写实”作品的读者的惊喜或责难，而发生了有关“意识流”问题的争论。[12]在《名医梁有志传》、《来劲》、《球星奇遇记》和《坚硬的稀粥》等作品中，运用的是戏谑、夸张的寓言风格。他似乎有意离开了规范的“写实”小说的路子，放弃了专注于典型情节的构思和人物性格的刻画。他更关心的，是对于心理、情绪、意识，印象的分析和联想式的叙述。这形成了一种流动不居的叙述方式：语词上的变化和多样组合，不断展开的句式，对于夸张、机智、幽默才能的充分展示，等等。当然，当叙述者有时过分迷醉于在叙述中体现的智力优越感时，也会走到缺乏控制的“滥情”。

张贤亮[13]1957年因发表诗《大风歌》，被划为右派。1979年重新写作后的小说，有一部分表现80年代中国社会经济变革，如长篇《男人的风格》，中篇《龙种》、《河的子孙》，另一部分则主要以自身近二十年“苦难生活”经历为素材。后一部分更为批评界所注意，被看作是他的代表性作品。它们是《土牢情话》，《邢老汉和狗的故事》、《灵与肉》、《绿化树》，《男人的一半是女人》，长篇《习惯死亡》，和出版于90年代的另一部长篇《我的菩提树》(又名《烦恼就是智慧》)等。他的不少小说，曾在不同时间，在不同的问题(爱国主义；赞美苦难的“宗教意识”；批判意识与蒙昧主义；性描写)上，引起激烈争议。这些争论，涉及《灵与肉》、《绿化树》、《男人的一半是女人》和长篇《早安，朋友》。这使张贤亮在80年代，成为“知名度”很高的作家。

在他的那些带有“自叙传”色彩的小说中，一再出现的主要人物，是被流放、劳改的右派，一个被社会所遗弃的“读书人”。他在西北贫瘠的荒漠地区经受着饥饿、性的饥渴和精神的困顿。在细致地展示知识者的受难情景和心理矛盾的同时，也为他提供了肉体和精神的

救赎者——生存和劳动方式都相当“原始”的底层劳动者，尤其是其中泼辣、能干而又痴情的女性。她们坚韧的生命力和灵魂的美，抚慰他濒于崩溃的精神，成为他超越苦难的力量。因此，这些小说往往会编织一个动人的爱情故事。这些小说对主人公的刻画，无意中显现了现代中国知识者潜在意识中的“传统”因素。不论是对于原始性的崇拜，还是阅读《资本论》以反省西方“人道主义”的影响（《绿化树》等作品，被作者称为“唯物论者的启示录”），都不能改变“读书人”那种凭借知识以求闻达的根深蒂固的欲望。这使得有的小说（如《绿化树》等）的情节和意识，暗合了中国古典戏曲、小说的表现“落难公子”的模式[14]。在长篇《习惯死亡》中，“读书人”的苦难经历已成为无法摆脱的梦魇，纠缠于主人公与异国恋人的情爱中。性爱已无法拯救受难者，死亡、恐惧的记忆，化为精神存在，将他“异化”为非人。写于1993年的长篇《我的菩提树》，通过日记和对日记的注释，以“记实”方式展示劳改生活的可怕内幕。在80年代以来的创作生涯中，那段苦难生活记忆，成为他再也无法走出的题材的“牢笼”。

高晓声[15]的第一个短篇小说《解约》发表于1954年。1957年，因与陆文夫、陈椿年等江苏青年作家组织“探求者”文学社，筹划创办同人性质的文学刊物《探求者》，而成为右派分子。失去“公职”，遣送到武进的农村务农，直至“文革”结束后才重新写作。1979年到1984年是高晓声小说创作旺盛时期，每一年都有一本小说集出版。此后，作品渐少。在80年代初，高晓声小说以表现当代农民的命运著称，《李顺大造屋》、《“漏斗户”主》、《陈奂生上城》等，是当时有影响的作品。和那些反思小说一样，人物的生活道路与当代各个时期的社会政治事件、政策的关联，是作品的基本结构方式。在这些小说中，引人注目的是对当代农民性格心理的“文化矛盾”的揭示。在历史变迁时期，作为一个“文化群体”的农民的行为、心理和思维方式的特征：他们的勤劳、坚韧中同时存在的逆来顺受和隐忍的惰性，对于执政党

和“新社会”的热爱所蕴含的麻木、愚昧的顺从。因为在探索当代农民悲剧命运的根源上，作品提出了农民自身责任的问题，因此，这些小说被有的批评家看作是继续了鲁迅有关“国民性”问题的思考。显然，高晓声在一个时期，醉心于在作品中留下80年代以来农村变革的每一痕迹，而让人物（陈奂生等）不断变换活动场景，上城、包产、转业、出国，而创作的思想艺术基点则留在原地。高晓声的另一类短篇，如《钱包》、《鱼钓》、《绳子》、《飞磨》等，以简单、富于民间色彩的故事，来寓意某种生活哲理，在有的批评家那里，得到更多的肯定。高晓声小说的语言平实质朴，叙述从容、清晰。善于在叙述中提炼有表现力的细节，来刻画人物的心理特征。他的小说的幽默，常以不经意的叙述方式传达出来，对农民的嘲讽中包含着浓郁的温情，表现了一种将心比心的谅解。

刘心武[16]1961年在北京任中学教师起，开始写作和发表作品，但没有产生什么影响。1977年以后发表《班主任》、《爱情的位置》、《醒来吧，弟弟》等短篇，提出“文革”在青少年心灵上留下的“后遗症”问题，而声名大噪。《班主任》和《伤痕》，通常被看作是“新时期文学”开端的标志。曾一度担任《人民文学》主编（1986～1990），因发表马建的存在严重争议的小说《亮出你的舌苔或空空荡荡》，受到批评而被停职。

在80年代，刘心武以知识分子的忧患意识和人道主义的精神立场，来关注作为社会个体的普通人的生活状况和处境。80年代后期，以“纪实小说”形式，发表《5·19长镜头》、《王府井万花筒》、《公共汽车咏叹调》，写北京市民的生活和文化心态。80年代的这些创作，都明确地在作品中提出一个社会问题，并呼吁一种社会解决方式。当那种单一的问题意识稍有消褪的时候，刘心武以较裕如的视角和方法，来描述具有特定的风情、习俗、世态的北京市民社会的图景，这体现在《如意》、《立体交叉桥》，和长篇《钟鼓楼》、《四牌楼》、《风过耳》

中。这些小说，被称为“京味都市小说”。进入 90 年代，刘心武提出“大众文学精致化，精致文学大众化”的构想，沟通两者，并以通俗小说形式，写作在通俗刊物上连载的中篇《一窗灯火》。他在文化讨论中所表达的观点和他的写作实践本身，显示了一部分在 80 年代呼唤“救救孩子”，持精英“启蒙”立场的作家的市民化趋向。不过，正如作家自己所表述的，这种“市民化”有一定的限度。这里反映了在“社会转型”过程中对自身位置的某种“设计”：以主流文化身份去表现和引领“大众”，又以想像性的“大众”心态来阐释和认同“转型”的现实。这种现实和艺术的处理方法，引发了另一系列的问题。

讲述“文革”记忆的作家，尚有从维熙、李国文、张弦等。李国文[17]1957 年因为发表短篇《改选》成为右派。“文革”后的主要作品有短篇《月食》，短篇系列《危楼记事》，长篇《冬天里的春天》、《花园街五号》等。从维熙[18]50 年代初开始发表作品。“文革”后他的小说引人注意，在很大程度上与题材的选取有关。当代的监狱和劳改队的状况，在此前的创作中是个“禁区”。从维熙的这一期间的大部分作品，都与受难的知识分子坎坷的生活道路有关。它们是《大墙下的红玉兰》、《第十个弹孔》、《燃烧的记忆》、《泥泞》、《遗落在海滩上的脚印》、《远去的白帆》、《雪落黄河静无声》、《断桥》、《风泪眼》。其中有些小说，故事发生在劳改队和监狱大墙里面，又有中篇《大墙下的红玉兰》这样的题目，因此，有的评论文章称这类小说为“大墙内”小说，或“大墙文学”。从取材上说，读者容易联系起俄国作家索尔仁尼琴的《伊凡·杰尼索维奇的一天》、《癌病房》、《古拉格群岛》等小说。但它们之间在视角、思想立场和审美意向上，却大异其趣。从维熙继续了中国传统戏曲、小说的历史观，即把历史运动，看作是善恶、忠奸的政治力量之间的冲突、较量的过程。“文革”等的曲折，和这其间正直者的蒙冤受屈，都是奸佞之徒（在他的小说中，他们或者是“国民党还乡团”，或者是“四人帮”及其“帮凶”）一时得势的结果。这种历史的

道德化的观念，决定了从维熙的小说形态。人物被处理为某种道德的化身。着力刻画的“正面人物”（或“英雄人物”），都显现为灵魂“纯净”，道德“完美”（《雪落黄河静无声》中对范汉儒[19]，使用了“看不见他身上的一点杂质，透明得就像我们医药上常用的蒸馏水”的描写）。复杂的生活现象，被条理、清晰化为两种对立的道德体现者的冲突，并以此构造小说的情节。叙述者与人物、情境之间的欠缺距离、间隔，使情感常表现为缺乏节制。比较而言，在涉及当代知识者的苦难历史这一主题上，他的纪实性回忆录《走向混沌》更值得重视。它以作家自己在 1957 年及以后几年的遭遇为主线，涉及当时北京文坛的状况。环境和人物不再被抽象化、理念化，对“受难”知识分子自身也有了反思，而提供了对当时情景的较为可信的陈述。

四　历史反思中的“知青小说”

在 80 年代，“知青文学”（或“知青小说”），是用来描述一种文学现象的概念。批评界对它的使用，涵义上并不一律。较普遍的说法是，第一，作者曾是“文革”中“上山下乡”的“知识青年”；第二，作品的内容，主要有关知青在“文革”中的遭遇，但也包括知青在后来的生活道路和思想情感，如他们返城以后的情况。与“伤痕文学”等一样，人们用这个概念，来专指叙事体裁（小说，或纪实性叙事作品）的创作。而北岛、舒婷、芒克、食指等，一般不被称为“知青作家”，他们的创作，也较少被称为“知青文学”（或“知青诗歌”）。这种命名的状况，可能表现了对于诗的题材的“超越性”的意识。“知青文学”在“文革”期间已经存在，但这一概念在 80 年代才提出，这说明了它作为一种文学潮流出现的时间。另外，这里并不特别强调“知青作家”的这一说法，是因为许多“知青”出身的作者，后来的写作发生了很大变化。但作为一种文学创作的潮流，“知青文学”却无可置疑地存在过。在 70 年代末到 80 年代初，写作知青题材小说的作家有孔捷生、郑义、叶辛、

张承志、梁晓声、张抗抗、柯云路、李锐、肖复兴、史铁生、张炜、韩少功、竹林等。

与50年代遭受挫折的"复出"作家相似,知青文学也常带有明显的自传色彩。和"复出"作家一样,特殊的,与国家社会政治密切关联的生活经历,使他们觉得表现自身的生活道路具有重要的价值。不同的是,50年代反右派运动的受难者,在"文革"结束后的一段时间里,在公众心目和自我意识中,他们被当作"文化英雄"看待。而"知青"这一代人在"文革"中的生活意义,不论是自我、还是社会评价,却是可疑和模糊不清的。这是推动知青那种持续不断为一代人的青春立言的动力。比起"复出"作家来,通过个人命运以探究历史运动的"规律",对历史事件做出评判的创作动机,要较为淡薄,而对"这一代人"的青春、理想的失落的寻找更为关心。另一点不同是,他们没有那种深刻的"少共精神",没有50年代初的那种"所有的日子都来吧,让我们编织你们"[20]的情感记忆。或者说,这种更多靠灌输获得的精神,在"文革"中已出现裂痕,甚至打碎。这样,知青小说创作在小说形态上和内在情绪上,有别于"复出"作家的创作。他们并不热衷于以个体的活动来联结重大的历史事件,也较少那种自以为已洞察历史和人生真谛的圆满和自得。他们的作品中,有较多的惶惑,有较多的产生于寻求的不安和焦虑。

由于"文革"后知青的历史位置与现实处境的含糊不清,因而,知青的那段生活,便是他们为确定现实位置而不断挖掘、重新审察的对象。这种记忆的挖掘、搜寻的方式和价值取向,既与时间有关,又和作家个人经历的独特性相连。因此,知青小说对于历史的叙述,一开始就表现出体验和阐释的多向性。早期的知青小说,更着重于对"文革"悲剧的感伤的揭露和控诉:他们的青春、信念的被埋葬,心灵的受扭曲的过程。在卢新华的《伤痕》,陈建功的《萱草的眼泪》,郑义的《枫》,遇罗锦的《一个冬天的童话》,孔捷生的《在小河那边》,竹林的《生活的路》,老鬼的《血色黄昏》等作品中,有对生活基本权利得不到

保障、真诚信仰被愚弄的愤怒，和回首往事的悔恨和悲哀。随后，在越过最初的悲剧揭露、展示的表现方式之后，一部分创作，在视点、情感处理和叙述方法上出现了变化。这一变化，与“知青运动”事实上已结束有关，也与大批知青返城后的处境有关。城市对于这些“游子”的态度是复杂的，但无论如何，它绝不是原先所企望的理想的“天堂”。城市既提供了开拓新生活道路的可能，也有事先没有料到的推拒，以及上学、就业、住房、婚姻、人际关系等等的困扰。即使具体生活问题得到解决，已破碎的生活信念、价值观，也不一定能得到修复或重新确立。在新的环境下，已逝的生活将会在记忆中“重构”。批评家普遍认为，在表现新的生活矛盾与精神困惑上，写于 1981 年的短篇《本次列车终点》（王安忆）和中篇《南方的岸》（孔捷生），是表现“知青文学”这种转移的最早作品。这两篇小说的题目都具有双重寓意：“终点”与“岸”，都意味着到达和寻得归宿，意味着漂泊的结束；但是，小说中所表达的，则是另一种性质的漂泊无定的开端。此后，知青小说在生活评价上开始“分裂”。或者继续坚持对“文革”的“上山下乡”运动的否定，和生活的荒谬性的冷静批判。或者在复杂的历史过程中，“剥离”出值得珍惜的因素，维护一代人的“青春年华”和献身精神。在不断地将“知青”投身运动的精神抽象化，并坚决地捍卫这“极其热忱的一代，真诚的一代，富有牺牲精神、开创精神和责任感的一代”[21]的价值上，梁晓声的创作是有代表性的。从 1968 年起，他在黑龙江生产建设兵团生活了七年。在《这是一片神奇的土地》、《今夜有暴风雨》、《雪城》等小说中，也写到知青所受的愚弄，但也表达了“我们付出和丧失了许多，可我们得到的，还是比失去的多”的“无悔”宣言。他持续地保持一种分明的道德立场，和悲壮的浪漫风格。在张承志、史铁生的“知青”题材的写作中，对往昔生活的挖掘，则表现为另一趋向。他们在开始时，已明显离开社会政治视角，而着重发现民间生活中可能具有的人性品格，以作为更新自我和社会的精神力量。“文革”初期与后期的知青，在对生活的看法上，也有许多的变

化。王安忆曾对比地谈及六九届初中生的情况,说他们并没有形成如“老三届”[22]那样的社会理想和价值观。“在刚刚渴望求知的时候,文化知识被践踏了;在刚刚踏上社会,需要理想的时代,一切崇高的东西都变得荒谬可笑了”。他们许多人没有经历“老三届”的那种“痛苦的毁灭”,不需要为自己的青春的价值辩护,因而也失去了从“插队”的乡村中寻找精神财富的动机。从王安忆写她“插队”的淮北乡村生活的小说,包括她的长篇《69届初中生》,很难看到对于这片土地的“恋情”,看到诗意的想像。持一种较为冷静的态度来写知青生活,写“上山下乡”运动,是这一题材后来出现的变化。阿城和李晓都迟至1984年才开始发表他们的创作。他们的小说虽然也写知青生活,但其视角和题旨,已难以用“知青文学”来概括。阿城和李晓由于家庭等方面原因,“文革”中被排除在“运动”之外,成了“旁观者”,有可能看到置身其中者所难以看到或忽略的事态。[23]李晓的短篇从题材的时间“次序”上说,他首先写的是“知青”返城后的情况。《继续操练》、《机关轶事》、《关于行规的闲话》等,写返城后从事各种职业的“知青”,为权、利等欲望所进行的“操练”——钻营、欺诈和不择手段的倾轧。在这之后,他才回过头来,在《屋顶的青草》、《小镇上的罗曼史》和《七十二小时的战争》中,追叙这些权势场上的“弄潮儿”在“文革”中的经历;这似乎包含着对他们现实心理行为所作的溯源。他用嘲讽、调侃的“喜剧”方式来处理这些“悲剧事态”,作品的内涵有浓重的宿命的悲哀。他关心的是发生在这些为生存而挣扎、搏斗的青年人身上的人性扭曲过程及后果。着力于知青生活题材小说创作的作家,还有叶辛和张抗抗。[24]

“知青文学”作为一种潮流,在80年代中期以后已失去实质意义。当然,这场牵涉到千百万人的命运的运动,留在许多人记忆中的不可能很快消失,它对现实的影响仍在继续。况且,这一历史事件所提供给文学的“资源”,也很难说已经充分挖掘。在这种情况下,这段“历史”还会被不断提起。80年代后期以来,有关的作品有张抗抗的

长篇《隐形伴侣》，陆天明的长篇《桑那高地的太阳》，郭小东的长篇《中国知青部落》，邓贤的纪实性长篇《中国知青梦》，陈凯歌的自传性作品《龙血树》，以及 90 年代知青的回忆录《回首黄土地》、《草原启示录》、《魂系黑土地》、《劫后辉煌——在艰难中崛起的知青、老三届、共和国第三代人》等。不过，在进入 90 年代以后，知青对自身经历的回顾，逐渐转化为现实的成功者的怀旧，对昔日"辉煌"的构造，反思与批判的色彩几已消失。在这样的潮流中，陈凯歌的《龙血树》[25]具有特殊的意义。对于自己在"文革"中的经历和见闻的讲述，有一种沉痛的自省的基调。一些事件和场景，被放置在叙述的关节处，构成如电影中的场景。对于"文革"中的那些受难者，那些卑微生命的毁灭，作者怀着深切的人性关怀。他既在具体情景上，也从意义的象征上，来试图揭示其中的时代历史和个体命运的意义。

注　释

〔1〕　《人民文学》1977 年第 11 期。

〔2〕　朱寨《对生活的思考》，《文艺报》1978 年第 3 期。

〔3〕　《文汇报》1978 年 8 月 11 日。

〔4〕　这部长篇完稿于 80 年代初，写"知青"在内蒙古农村和牧区"插队"的悲剧生活。由于描述的直率，几家出版社先后拒绝接受。1986 年才由工人出版社（北京）出版，并成为当时的畅销书。

〔5〕　对这些小说持否定意见的代表性文章有《向前看啊！文艺》（黄安思，1979 年 4 月 15 日《广州日报》），和《"歌德"与"缺德"》（李剑，1979 年第 6 期《河北文艺》）。后一篇文章写道，我们"坚持文学艺术的党性原则"的文艺，应该"歌德"。因为"现代中国人并无失学、失业之忧，也无无衣无食之虑，日不怕盗贼执杖行凶，夜不怕黑布蒙面的大汉轻轻扣门。河水涣涣，莲荷盈盈，绿水新地，艳阳高照，当今世界如此美好的社会主义为何不可'歌'其'德'？"文章并说那些"怀着阶级的偏见对社会主义制度恶毒攻击的人"，"只应到历史垃圾堆上的修正主义大师们的腐尸中充当虫蛆"。

〔6〕　冯牧《对于文学创作的一个回顾和展望》，《文艺报》1980 年第 1 期。

〔7〕 何西来《历史行程的回顾与反思》,《当代文艺思潮》(兰州)1982 年第 2 期。

〔8〕 蒋子龙(1941—　)在 1976 年,就以改革题材的小说《机电局长的一天》而知名。在"文革"后的这段时间,他发表的表现工厂、城市改革的小说,还有《一个工厂秘书的日记》、《拜年》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《锅碗瓢盆交响曲》、《开拓者》等。

〔9〕 在五六十年代,戏剧等作品及演出曾有评奖活动,但小说及诗等则未见此举。从 1978 年开始,全国性的文学评奖活动(主要由中国作协,或中国作协主办的《人民文学》、《诗刊》等主持)开始举办,分别有年度(或跨年度)的"全国优秀短篇小说"、"全国优秀中篇小说"、"全国优秀报告文学"、"全国优秀新诗"、"全国优秀儿童文学"等奖项。另有文化部、中国剧协的"全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖"。重要的奖项还有专授予长篇小说的"茅盾文学奖"。1997 年,还设立了全国性的文学各种体裁(包括文学理论批评)的"鲁迅文学奖"。至于各刊物、各省市作协等的评奖,名目繁多。

〔10〕 参见季红真《文明与愚昧的冲突》,浙江文艺出版社 1986 年版。

〔11〕 王蒙(1934—　),河北南皮人。40 年代末在北平读中学时,参加中共组织的学生运动。50 年代前期,在北京从事青年团工作。反右派运动中成为右派分子,遣送京郊劳动改造。60 年代初在北京师范学院任教。1963 年,主动举家赴新疆工作。"文革"结束后返回北京。1986—1990 年,曾担任中央政府的文化部长。主要作品集有《冬雨》、《深的湖》、《木箱深处的紫绸花服》、《在伊犁——淡灰色的眼珠》,长篇小说《青春万岁》、《活动变人形》、《恋爱的季节》、《失态的季节》、《暗杀》。选集和文集有《王蒙小说报告文学选》、《王蒙文集》(1—4 卷)和 1993 年华艺出版社出版的《王蒙文集》(1—10 卷)。

〔12〕 80 年代中期,在西方的艺术观念和方法大量介绍引进之后,对这一探索曾有重新评价。有的批评家指出,王蒙的以理性为主干的"意识流",在实质上与表现非理性意识的西方意识流小说不同,认为是把技法与其哲学内涵剥离。为王蒙这些小说辩护者,则认为他创造了"东方意识流"的形态。

〔13〕 张贤亮(1936—　),江苏盱眙人。50 年代初到甘肃省任教,开始文学创作。因在《延河》1957 年 7 月号发表诗《大风歌》,成为右派分子。据张贤亮自述,在 1958 年到 1976 年的十八年中,两次劳改,一次管制,一次"群

专"(即交由"人民群众"监督、"专政"),一次投入监狱。1979年开始重新写作。出版有长篇《男人的风格》、《习惯死亡》、《我的菩提树》,中短篇集《灵与肉》、《肖尔布拉克》、《感情的历程》,以及《张贤亮自选集》(1—4卷)、《张贤亮近作》等。

〔14〕 参见黄子平《同是天涯沦落人——一个"叙事模式"的抽样分析》,《沉思的老树的精灵》,浙江文艺出版社1986年版。

〔15〕 高晓声(1928—　),江苏武进县人。主要作品集有《79小说集》、《高晓声1980年小说集》、《高晓声1981年小说集》、《高晓声1982年小说集》、《高晓声1983年小说集》、《高晓声1984年小说集》、《陈奂生》、《高晓声小说选》、《高晓声代表作》、《高晓声幽默作品自选集》,长篇小说《青天在上》、《觅》、《陈奂生上城出国记》等。

〔16〕 刘心武(1942—　),四川成都人。在北京读小说、中学。80年代以来出版的小说集主要有:《刘心武短篇小说选》、《班主任》、《这里有黄金》、《到远处去发信》、《大眼猫》,长篇小说《钟鼓楼》、《风过耳》、《四牌楼》、《栖凤楼》、《仙人承露盘》。另有八卷本的《刘心武文集》。

〔17〕 李国文(1930—　)祖籍江苏盐城,出生于上海。50年代开始发表小说。80年代以来出版的作品有,长篇《冬天里的春天》、《花园街五号》,中、短篇小说集《第一杯苦酒》、《危楼记事》、《没意思的故事》、《涅槃》等。

〔18〕 从维熙(1933—　),河北玉田县人。1950年开始发表作品。成为右派后,被遣送至劳改队。80年代以来出版的作品集有:中短篇小说集《遗落在海滩上的记忆》、《洁白的睡莲花》、《远去的白帆》、《燃烧的记忆》、《驿路折花》、《雪落黄河静无声》,小说选集《从维熙小说选》、《从维熙中篇小说选》、《从维熙集》,长篇小说《北国草》、《逃犯》(上篇《风泪眼》,中篇《阴阳界》,下篇《断肠草》)、《裸雪》,纪实回忆录《走向混沌》。另有八卷本的《从维熙文集》。

〔19〕 这一人物的取名,有着"中国知识分子的典范"和"民族之魂"的含意。关于这部中篇的思想评价,当时曾发生过争论。

〔20〕 王蒙写于50年代的长篇《青春万岁》中,青年学生唱的歌曲中的句子。

〔21〕 梁晓声《我加了一块砖》(《中篇小说选刊》1984年第2期)。梁晓声1949年生于哈尔滨市,1968年到黑龙江生产建设兵团劳动。70年代初开始写作、发表作品。1977年毕业于上海复旦大学中文系。主要作品有中、

短篇小说《这是一片神奇的土地》、《今夜有暴风雪》、《父亲》等。出版有短篇集《天若有情》、《白桦树皮灯罩》和长篇小说《一个红卫兵的自白》、《雪城》等。

〔22〕 “老三届”，指“文革”开始的1966年已在中学就读的，在1963年、1964年、1965年入学的初、高中学生。

〔23〕 阿城的父亲钟惦棐，1956年到1957年间，因发表《电影的锣鼓》，《上海在沉思中》等文章，成为右派分子。李晓父亲巴金在“文革”中作为“反动作家”受到迫害。

〔24〕 叶辛（1949— ）出生于上海，1969年到贵州“插队落户”，出版的以“知青”生活题材的长篇有《我们这一代年轻人》、《蹉跎岁月》、《风凛冽》、《在醒来的土地上》、《孽债》等。张抗抗（1950— ），浙江杭州人。“文革”期间在黑龙江兵团劳动。1975年出版了表现“上山下乡”生活的长篇《分界线》。80年代以来发表了《爱的权利》、《夏》、《北极光》、《淡淡的晨雾》等中、短篇小说和《隐形伴侣》、《赤彤丹朱》、《情爱画廊》等长篇。

〔25〕 《龙血树》，香港天地图书有限公司1992年版。陈凯歌，1952年生于北京。“文革”中15岁到云南“插队”。1978年考入北京电影学院导演系，执导的影片有《黄土地》、《大阅兵》、《孩子王》、《霸王别姬》等。《龙血树》在中国大陆没有印行。

第十九章　80 年代的诗

一　"文革"后的诗界

"文革"后，许多诗人都自觉负有诗歌"重建"的责任。但是，比起文学的其它样式来，诗面临更多的问题。不仅当代诗的理论和写作需要检讨，而且也要面对"新诗"从诞生起就存在的难题。持有各种尺度的各种人对新诗的对立的评价，自新诗诞生起就绵延不断。因此，"诗歌危机"这一"永恒性"的命题在 70 年代末又再次出现(在 80 年代后期和 90 年代，还会一再重复提出)。在这期间，"危机"的提出以及由此引发的争论所涉及的问题，纷繁杂乱：如诗与"现实"的关系，诗的"反映现实"与"自我表现"，诗的特征与社会"功能"，新诗的传统和外来影响，新诗的"形式"的建立，诗与读者的关系，等等。不过，文学界对于当时的诗歌创作，大体上持肯定的态度。

和后来诗在文学中的位置"边缘化"不同，80 年代前期，诗的状况受到普遍关注。这一方面是由于诗和戏剧、小说一样，在当时承担了表达社会情绪的主要"职责"。诗歌创作在当时，是在下述的层面得到肯定的："文学的战斗性、人民性、真实性的传统在诗歌中得到了恢复和发扬"，诗"奏响了向四个现代化进军的号角，唱出了人民强烈的心声，大胆地揭露了现实生活中的矛盾"[1]。像《一月的哀思》(李瑛)、《在浪尖上》(艾青)、《阳光，谁也不能垄断》(白桦)、《小草在歌唱》(雷抒雁)、《不满》(骆耕野)、《现代化和我们自己》(张学梦)、《将

军,不能那样做》(叶文福)、《请举起森林般的手,制止!》(熊召政)等,是体现了这种诗歌观念的代表作,在读者中曾产生热烈反响。诗在当时受到广泛注意的另一原因,则是诗的创作在艺术观念和方法所表现的创新精神,在文学的诸样式中,处于引领潮流的前沿位置。并在此后的一段时间,持续表现了探索的"先锋"势头。诗受到关注的这两方面因素,显然存在着矛盾。这种矛盾,在后来进一步扩大,构成不同的评价体系,并促进诗界的进一步分化。

"文革"后的诗歌创作,主要由两个诗人"群体"承担。一是被称为"复出的诗人"的群体。他们的写作,在开始的阶段,在主题和情感基调有许多共同点。后来写作活力的保持,则视其对于最初统一性的主题和艺术方法的"超越"的程度。由于多方面的原因,80 年代中期以后,这一群体的诗人中,继续保持创作活力和创新精神的已不是很多。另一群体,则是青年诗人。"青年诗人"由于他们在当时所表现的,有别于其他群体的主题和艺术革新趋向,也被作为"群体"来看待。但事实上,这个"群体"的构成,远较"复出诗人"具有的"统一性"脆弱。他们之间的诗歌观念和艺术方法上的分野,很快就被意识到。

在 80 年代,诗歌环境有了许多改善。尤其是在诗创造可能获取的诗歌"资源"方面。"五四"以来的新诗受到重新审视,带有"现代主义"倾向的流脉,被发掘和给予积极意义的阐释。除了李金发等的初期象征派、戴望舒的"现代派"等之外[2],在 80 年代被重新"发现"的新诗史重要流派,有"七月派"和"九叶派"。前者在批判现实的诗歌精神上受到更多关注,而后者则在人的经验、心理的艺术开拓上,提供了值得重视的启示。"九叶"诗派(或"中国诗歌派")虽说在 40 年代后期确已形成具有流派性质的雏形,不过,作为一个诗歌流派,在很大程度上是 80 年代诗人和史家的"构造";连"九叶"的名字,都是后加的。穆旦等曾被忘却的诗人在中国新诗史上的位置,迅速提高,影响也迅速扩大。[3]至于海峡对岸台湾 50 年代以来的诗歌理论和实践,也得到较充分的介绍。当然,外国诗论和诗歌创作的大量译介,

更是一个显要的事实。在80年代的诗歌发展过程中,外来影响和大陆的"现代主义"诗歌流脉,被放在显要的位置上,作为激活诗创造的重要推动力。因而,诗的"实验",在一段时间里,相当程度地建立在对外来诗歌思潮和重要诗人借鉴的基础上。不过,在后来,中国诗歌美学传统也开始受到注意。

在80年代,文学刊物的大量增加,专门的诗刊、诗报,比起五六十年代来,也有了增加[4],在理论上说,增加了诗发表机会。但事实上,诗的发表、出版,却是个难题,特别是在文学的商品化潮流的趋势中,诗的地位更受到削弱。这应该是个可以预料的趋向。在一个消费性主导社会中,诗的发表与出版大都已无利可图,而靠写诗以获取声名和丰厚利益的可能也很微小。不过,仍有不少执著者,特别是青年人,不计得失地钟情于它。对于80年代以来的诗界,另一重要现象是,源于"朦胧诗"讨论而出现的诗界的矛盾、分裂,后来并没有弥合,反而加深和扩大。这种"分裂",主要根源于相异的诗歌观念和诗歌实践。在诗的发表、诗集的出版普遍困难的情况下,一些在诗艺上被认为有"异端"色彩的青年诗人,就更不容易。于是,诗人之间的"小团体"(或"圈子")的交流方式,以及自印诗集、诗刊的发表方式,在80年代以来,一直延续而不衰。

二 "归来者"的诗(一)

1980年,艾青把他的一本诗集定名为《归来的歌》,与此同时,流沙河、梁南也写了题为《归来》和《归来的时刻》的诗。"归来",在这个期间,是一种诗人现象,也是一个普遍性的诗歌主题。这里称为"归来"(或"复出")的诗人的,主要有这样几部分:50年代反右派运动中的右派诗人,如艾青、公木、吕剑、苏金伞、公刘、白桦、邵燕祥、流沙河、昌耀、周良沛、孙静轩、高平、胡昭、梁南、林希等;在1955年"胡风集团"事件中罹难者,如牛汉、绿原、曾卓、冀汸、鲁藜、彭燕郊、罗洛、

胡征等；因与政治有关的艺术观念，在50年代陆续从诗界“消失”的诗人，如辛笛、陈敬容、郑敏、唐湜、唐祈、杜运燮、穆旦、蔡其矫等[5]。

上述诗人在时隔二十年后的70年代末“归来”时，在一段时间里，纷纷把生活道路的挫折、磨难所获得的体验，投射在他们的诗作中。他们追忆着“翅膀被打伤”的那“致命的一击”，以及“跌落在荒野里”的“颤抖”（吕剑《赠友人》），也为终于“活着从远方归来”而欣幸（流沙河《归来》）。这些“天庭的流浪儿”（林希《流星》），由于长时间沉落在社会底层，或处于“弃民”的社会地位，这加深了对于历史、人生的体验的深度，也使他们多少与六七十年代的诗风保持了距离。其中有些人，长时间脱离艺术实践，要重建曾经有过的敏锐的感觉和灵动的想像已有困难，但也使他们比起另一些诗人来，较容易在创作中呈现新的面貌。他们这个时期的创作，把他们所认为的历史“断裂”和“承续”，融入个人的生命形态中，并且试图重续他们曾被阻断的社会理想、美学理想和诗歌方式。相近的追求，使他们这期间的诗，呈现一些共同特征。诸如个人心理情绪的“自白”性质，以“历史反思”为核心的理性思辨倾向，对于社会人生理想的坚持和以感情的直接抒写的诗歌表达方式。[6]

艾青[7]在成为右派后的1958年起，先后到黑龙江农场和新疆生产建设兵团劳动。1961年，摘去右派的“帽子”。但在“文革”中又受到打击。时隔二十余年之后，重获写作和发表作品权利。1978年4月30日，在《文汇报》（上海）发表他“复出”后的第一首诗《红旗》，由于他在诗歌界的“旗帜”的影响，这被看成是诗歌“复活”的具有象征意义的事件。80年代，出版的诗集（不包括旧作的重编重印）有《归来的歌》，《彩色的诗》，《雪莲》等。比起50年代前期来，他的创作取得显著进展。个人体验和情感表达的外部障碍有所破除，艺术方法的选择也有了较为开阔的空间。他的诗，表现了一种饱经忧患而洞察世情人生的姿态，情感的表达为哲思所充实，语言、句式也趋于简

洁凝炼。这个时期的不少短诗,如《鱼化石》,《失去的岁月》,《关于眼睛》,《盆景》,《互相被发现》等,都有着平易、质朴的诗歌方式,从中透露了坎坷的人生经历的感悟,有一种豁达,但也有沉痛。不过,艾青显然不满足于主要写个人的经历。和一些"复出"的诗人不同,他绝少直接表现个人二十年间的状况和纯属有关个人遭遇的情感。这为诗人设定的诗歌标准和诗人身份所决定。就这一点而言,他的诗并不完全切合归来者诗歌普遍存在的"自白"的特征。概括一个激荡的时代,对历史给予评说,一直是他难以忘怀的抱负。三四十年代的《向太阳》、《火把》、《时代》和发表于1957年的长诗《在智利海岬上》等,都表现了他写作概括时代的"大诗"的宏愿。这回,他写了《在浪尖上》、《光的赞歌》、《古罗马的大斗技场》、《面向海洋》、《四海之内皆兄弟》等长诗。他要从纵深的历史时间和开阔的空间范围上,来把握民族、以至人类的历史过程,提出由生命过程所感悟的历史哲学。其中的《光的赞歌》、《古罗马的大斗技场》,发表后也获得极高的赞誉。不过,这些作品,受囿于他的已显露缺陷的思想视野和情感方式,他的创作理想实际上并没有能实现。

在四五十年代,艾青一再坚持"写作自由"、"独立创作"[8],并因此在延安文艺整风和反右运动中,受到严重打击。他反复宣言:诗人"是一切时代的智慧之标志",他"给一切以生命","给一切以性格";"他们要审判一切,——连那些平时审判别人的也要受他们的审判";"作者除了自由写作之外,不要求其它的特权。他们用生命去拥护民主政治的理由之一,就是因为民主政治能保障他们的艺术创作的独立精神"……对于诗人的社会地位、职责和他们对世界在阐释和表达上的独立权利的这种理解,在现代社会政治格局中,自然会引发严重的冲突。这种"个人和时代相抵触、'天才'和'世俗'相对立的情绪",导致他在当代,必然地会"沦入""一个难以想像的深渊"[9]。虽然"它的脸上和身上""像刀砍过的一样","但它依然站在那里/含着微笑看着海洋……"(艾青《礁石》)——他正是以这样的"形象",来维护

在当代被极大削弱的独立的诗歌精神的。艾青在“文革”后的写作，继续了对这一诗歌立场的坚持。但是，当这种独立写作的想像得以某种程度的实现之后，诗人的创造力，他的精神的强度，他与世界所建立的联系的独特程度，他对于生命和语言的敏感，……这一切便构成更严峻的考验。对于艾青来说，也不能例外。他取得了成就，也留下了深刻的遗憾。

按照曾卓的说法，绿原(1922—)[10]的生活道路充满坎坷，没有什么浪漫色彩和玫瑰的芬芳。30年代末读高中时，就有不断的流亡生活，直到40年代后期。50年代又因胡风事件，受到迫害。这使他的诗有冷峻的意味。80年代，他将自己的作品，以《人之诗》的名字，分正集和续编出版。这两部选集，除选入40年代几个诗集(《又一个起点》、《集合》等)的部分作品外，还有少量“喑哑”日子里留下的篇章和“复出”后的新作。集中最引人注目的，是写于受难的日子的那几首诗，如《又一个哥伦布》(1959)，《重读〈圣经〉》(1970)等。20世纪的这个哥伦布，“形锁骨立，蓬首垢面”，他的“圣玛利亚”不是一只船，而是监狱的四堵苍黄的墙壁；他的“发现一个新大陆”的坚贞信念，不过是等待着“时间老人”的“公正”判决。这种自况，无意间勾画了现代人普遍性的悲剧的历史处境。他80年代中期写的《西德拾穗录》、《酸葡萄集》等，也受到好评。

曾卓[11]第一阶段的诗，写在1944年以前。此后有相当长时间没有写什么作品。1955年的胡风事件发生被囚禁后，诗是一种缓解孤独折磨和痛苦煎熬的方式，因而有很多的在劳累、饥渴中对于温暖和慰藉的想像。正如牛汉所说，“他的诗即使是遍体鳞伤，也给人带来温暖和美感。……凄苦中带有一些甜蜜”[12]。写于60和70年代的《有赠》、《悬崖边的树》，被评论者所经常征引；那孤独站在悬岩上，“似乎即将倾跌进深谷里/却又像是要展翅飞翔”的树，被作为“当代”受难者的姿态和心境的象征。

黄永玉[13]在“当代”的一段时间里，主要以画家身份出现(虽说他 40 年代也发表过一些诗)。不过，80 年代以来，他的活动留给人们最深印象的，却是他的文字写作：他的诗和笔记体的随笔。诗大多写于 70 年代末和 80 年代初，其“方法”和风格，表现为不同的趋向。有的时候，他运用画家捕捉对象形态的敏感，在简洁的具象描述中来传达诗人的情感。这主要体现在写 1976 年“天安门事件”的那组作品(《天安门即事》)中。另一些时候，他则用概括性的词语和对比性的意象(如“最老实的百姓骂出最怨毒的话，/最能唱歌的人却叫不出声音”)，来强化对令人颤栗的“那种时候”的荒谬性的揭发。在抒情风格上，则表现为嘲讽的和温情的不同的展开。《我认识的少女已经死了》、《献给妻子们》等，呈现的是真挚的柔情。与此并存的，是用素描的笔法，有时是谣曲的体式，把当代的制造灾难者，出卖友朋的告密者，阿谀奉承的“马屁客”，作为刻画的对象。《不如一索子吊死算了》、《擦粉的老太婆笑了》、《混蛋已经成熟》等的嘲讽，表现了诗人作为历史见证者的胜利姿态，也透露对现实的不无隐忧的思考。

公刘在成为右派分子之后，他的经历和家庭接连发生的变故[14]，使他“归来”后的诗，离开了 50 年代的清新明快，成了火一样的激情的喷发。对此，他有这样的陈述：“过去了的三十年，竟有多一半的时间我被驱赶于流沙之中；生命为大饥渴所折磨，喑哑了”；但是，“流沙覆盖着的下层依旧有沃土膏壤”，多情而有义的歌声“并未弃我而去”，“只是由于缺乏活命的水，连它也变成火了”[15]。《为灵魂辩护》、《竹问》、《寄冥》、《哦，大森林》、《刑场》、《读罗中立的油画〈父亲〉》《关于〈摩西十戒〉》、《解剖》、《乾陵秋风歌》等，都直面严峻的现实和历史问题，直接在诗中表达他对现代迷信的造神运动、民主与法制、诗与政治等社会问题的思考。在诗中进行社会批判，是这个阶段的诗歌潮流。公刘的讨论和批判，由于建立在对自己的灵魂观照反省的基础上，使诗具有坦诚的动人素质。他这个阶段的诗的情感

基调,是痛苦的冷峻。饱经挫折,并未使他走向心境澄澈的冷静,也未曾尝试以幽默、嘲讽来缓解痛苦和愤激。他常以设问为核心的大量的排比句式,来构成"大哭大笑"的宣泄方式。尽管他的视点与现实政治问题过于靠近,而为了获得情感的酣畅表达又使诗缺乏控制。但是,有一部分诗,复杂的思想内涵和强烈的情感,因奇特的想像而转化为具有独创性的诗歌意象。如构思于"文革"后期的短诗《家乡》、《皱纹》、《象形文字》,以及《绳子》、《空气和煤气》等。最重要的是,他的写作真诚地实践了他一再申明的诗歌准则:"没有灵魂的诗是诗的赝品。"

邵燕祥在80年代出版了十余部诗集[16],大多是新作,也有的是自50年代以来的诗选。1994年出版的《邵燕祥诗选》,为作者自己编选的"大半生诗稿的一个选本":它们"记下了好梦,也记下了噩梦;记下了好梦的破灭,也记下了噩梦的惊醒"[17]。邵燕祥的诗,有情感体验中细致幽微的一面。诗中有南国的"微凉的雨",山间深谷无可捉摸的回声,有早春黎明难以追寻的迷惘,有夜雨中芭蕉矜持的沉默。长篇组诗《五十弦》对于人生的情感的"碎片",有一种"古典"式的温婉和痛楚的诉说。但是,对于有着强烈的社会干预意识,和不容折衷的正义感的邵燕祥来说,他"复出"后的大多数作品,也大多面对现实问题,在情绪基调上也是激愤而炽热的。这承续的是他50年代的青春的诗情,尤其是《贾桂香》的那种社会批判的立场。《愤怒的蟋蟀》一诗,可以看作是诗人的自况:这不是在窗下鸣琴,在阶前鼓瑟的"快乐的蟋蟀",不是在灯阴绷线,织半夜冷露的"悲哀的蟋蟀",而是五百年前那个"苦孩子的魂",为了救人,为了补过而化成的"愤怒的蟋蟀";它,因愤怒而忘了纺织,忘了唱歌,因愤怒而张翅,而伸须,而凝神,而抖索,而跳起角逐,而叮住不放。对于历史和现实社会问题的取材倾向,尖锐的论辩色彩,是他"复出"后最初一批作品(《中国又有了诗歌》、《历史的耻辱柱》、《关于比喻》、《诚实人的谎话》、《我们有

行乞的习惯吗》等)的特征。随后,这种社会性主题转向蕴含丰富历史内涵的长诗写作,发表了《我是谁》、《长城》、《走遍大地》、《与英雄碑论英雄》等十三首抒情长诗。50 年代开启的民族物质和精神的现代化追求,是这些诗的主题。与 50 年代不同的是,它们中不仅有"结成盐粒的汗珠",而且更有历史沧桑的"泪滴"。读者从这些作品中获得的深刻印象,也许主要不是对于历史和现实现象的一些智慧的评说,而是其中表现的精神人格,对生活不苟且的正直秉性和维护思想情感独立性所作的努力。大概意识到诗在承担对社会的这种发言上的困难(当然也可能会遇到诗歌本身问题的困扰),邵燕祥 80 年代后期开始,主要力量放在杂文、随笔的写作上。他找到更适合于他的介入社会和人生的文学方式。

流沙河在 1957 年因写作散文诗《草木篇》和编辑诗刊《星星》而获罪,并被作为"地主阶级的孝子贤孙"而遣送原籍(四川金堂县)劳动改造[18]。当了十多年的拉大锯、钉木箱的"体力劳动者"。重新写作的最初作品,多表达对这段岁月的伤感,青春年华再也无法追回的失落。有一些诗(《情诗六首》,《梦西安》,《蝶》),记录在遭难时得到的情感慰藉,写得委婉、细密;情感上混合着苦涩、凄清和甜蜜。另一些作品,则是诙谐谣曲的体制(《故园九咏》等),以调侃、揶揄、自嘲的语调,写贫贱夫妻的恩爱,相依父子的苦中作乐,被迫焚书的无言之痛……在可以体会到的悲愤和对环境的抨击中,又有普通人可资慰藉的温暖情意,有对自己的懦弱的自责和无力主宰自身命运时的自持与自尊。80 年代中期以后,流沙河的诗作渐少。

在八九十年代,写作值得注意的诗作的中老年诗人,还有辛笛、唐湜、唐祈、陈敬容、杜运燮、冀汸、鲁黎、吕剑、苏金伞、白桦、梁南、孙静轩、刘湛秋、任洪渊、赵恺等。"复出"诗人中的相当一部分,他们执著而稳定的思想艺术基点和毕竟是为时已晚的"归来",使他们的创作在一个时刻闪射了动人的光彩,同时又成为"一场浩劫之后的一丝

苦涩的微笑,/永远无法完成的充满遗憾的诗篇"(艾青:《致亡友丹娜之灵》)。

三 "归来者"的诗(二)

"复出"诗人在80年代后期和90年代,仍能保持创作活力,在艺术上又有新的拓展的有牛汉、郑敏、蔡其矫、昌耀等。

牛汉[19]1955年胡风事件发生后,一度被囚系。"文革"中在湖北的"五七干校"劳动改造。他"复出"后,首先是发表写于"文革"期间的作品。它们"大都写在一个最没有诗意的时期,一个最没有诗意的地点",却"为我们留下了一个时代的痛苦而崇高的精神面貌"[20]。这些诗,大都借助自然界的物象,来寄托他的性情和感慨。他说在"古云梦泽"劳动的五年,"大自然的创伤和痛苦触动了我的心灵",但或许也可以说,他所体验到的人生的创伤和痛苦,在创伤的"大自然"中寻找到构形和表达的方式。枯枝、荆棘和芒刺所筑的巢中诞生的鹰(《鹰的诞生》);荒凉山丘上,被雷电劈掉了半边,却仍直直挺立着的树(《半棵树》);受伤,但默默耕耘的蚯蚓(《蚯蚓》);囚于笼中,却有破碎滴血的趾爪和火焰似的眼睛的华南虎(《华南虎》);美丽灵巧、却已陷于枪口下的麂子(《麂子,不要朝这里奔跑》)……是一种倔强不屈的精神和品格,是对于陷入困境的美好生命的悲愤和忧伤。这些作品,有着咏物诗的传统表现方式。而在另一些作品中,更注重的是一种悲剧性情绪的表达。诗的情感,与作为情感、经验的寄托和映象的自然物之间,超出简单比喻性质的关系。《悼念一棵枫树》,写高大的枫树在秋天被砍倒,于是,家家的门窗、屋瓦,每棵树,每根草,蜂、鸟,湖边的小船,"都颤颤地哆嗦起来",整个村庄,都弥漫着比秋雨还要阴冷的清香。在这里,高贵的生命的死亡、毁灭的悲剧,以它美丽的内质得到释放而得以强化。

郑敏(1920—　)[21] 1955 年从美国回来后,并没有继续她 40 年代的诗歌写作。她觉得对于中国来说,更伟大的事情并不在文学和诗歌。当然,她曾选择的诗歌道路在 50 年代文学环境中受到压抑这一事实,也应是她不再写诗的一个重要因素。1979 年秋天,在参加了辛笛、曹辛之、唐祈、陈敬容等为编辑诗合集(《九叶集》)而举行的聚会后回家的路上,构思了她的沉默二十多年后的第一首诗:《如有你在我身边——诗啊,我又找到了你》。80 年代初期的诗(主要收入《寻觅集》),虽有一些佳作,但由于受到 50 年代以来的"政治性"诗歌的影响,总体上尚未能超越一体化诗歌的感觉方式和诗歌语言。80 年代中期以后,郑敏的写作发生重要变化。她清理那些"反弹在愚昧野蛮的意识之壁"的无孔不入的语言,而企望"将纯洁展示给世界"(《你是幸运儿,荷花》)。原先诗人与有生命的自然、与人的真实的生活之间的敏锐和默契,得到"修复";对感觉的重视,对事物探究的兴趣,战胜了狭窄的视境和意识逻辑的演绎方式,建立了由细致的感觉所支持的平静的,抒情格调,一种冥想的哲理氛围。在她写作的较后阶段,"黑夜"、"深夜"等,是诗的重要意象,而死亡更成为她所最关心的题材。从《晓荷》、《心象组诗·那个字》、《每当我走过这条小径》、《流血的令箭荷花》等作品中可以看到这点。这显示了她对人的意识的幽深处的兴趣,也是对未被中国现代诗人充分开掘的生命过程的探索。组诗《诗人与死》[22] 应是郑敏 90 年代最重要的作品之一。诗的写作,缘于唐祈在 1990 年的去世。这位一生钟情于诗的现代诗人的悲剧生命,不仅只具个体的意义,而且是对一个时代的群体的象征。因而,这首长诗不只是单纯的悼亡诗,有许多的情感和思考需要它来承担。对于特定社会历史情景的批判,对于亡友的真挚的悼念,对于死亡的探询和与死亡的对话,围绕着对中国现代知识分子命运思考这一中心来展开。这一激烈而又痛苦的主题,在诗中得到沉静、有时是澄彻的展示。郑敏在八九十年代,在诗论探讨和美国现代诗的评介上,也做了许多工作,对这一时期的诗歌写作有许多的影响。

蔡其矫[23] 40年代的一些诗(《兵车在急雨中前进》、《张家口》等),可以见到惠特曼美国南北战争时期的自由体诗的影响(当时,蔡其矫正翻译惠特曼的诗)。50年代,受当时诗风的影响,也写了表现新的生活现象的、缺乏个性的作品。而当他试图寻找自己的诗歌道路时,那些作品却被冠以"唯美主义"(《南曲》、《红豆》等)和"反现实主义"(《川江号子》、《雾中汉水》)的标签,多次受到批判[24]。60年代以后,很难再发表作品。"文革"中,一度成为"现行反革命分子",流徙在闽西北山区达八年之久。不过,蔡其矫一直没有停止写作。蔡其矫是来自"解放区"的诗人,他走的艺术路线,与晋察冀诗人,如抗战早期的田间,以及陈辉、魏巍、邵子南等相近。即主要以自由体诗的体式,侧重表达诗人的感受和情绪。这一"路线",在进入50年代之后,如果不转化为更具政治诗色彩的创作(如郭小川、贺敬之),则受到较多的压抑,不能如以民歌体式来表现劳动者生活的诗那样受到推举。

蔡其矫虽说强调诗人的创造应以"全人类的文化成果"作为背景,但他所处理的题材、想像方式和诗歌语言,更多接受西方浪漫派诗歌的影响(50年代以后,也致力于中国古典诗歌养份的吸收)。他认为诗"必须是从我们整个心灵、希望、记忆和感触的喷泉里射出来的"[25]。写于60年代和"文革"其间的许多诗(如《波浪》、《哀痛》、《祈求》、《玉华洞》等),有很强的社会政治意识:他反复提出的"警示"是,不能在人民的心上建立强暴的统治。同时,他又以对大自然的挚受和对人的关怀,写了大量的爱情诗、山水诗和表现故乡(福建)人文地理、历史习俗的风物诗。在他看来,大自然的美,是由于人类美的精神所照耀。这提示了他的诗的想像和构思的线索。当揭示人的感情活动时,常从自然中找到比喻和意象,而在对于自然的描写中,则贯注人的活泼的生命。贯穿着蔡其矫作品的,是人道主义的浪漫精神。他引用惠特曼的诗句,来表示自己的观点:"无论谁心无同情地

走过咫尺道路/便是穿着尸衣走向自己的坟墓"[26]。对于他来说，"人道主义"既是一种社会理想，一种伦理准则，也是写作的动力。他坚持对人类未来的信心，认为诗人可能是一座桥梁，经过斗争，甚至是孤立的挣扎，来联结现实和梦想，将美和欢乐带给世界。在艺术方法上，蔡其矫称自己处在"传统和创新的中途"，他的任务是"过渡"：既不向"传统贴然就范，也不转向退出，而是在两者之间自立境界"。在"文革"期间和 80 年代，蔡其矫对一些青年诗人的艺术探索，曾给予许多支持和帮助。

昌耀[27]1955 年响应"开发大西北"号召，从湖南来到青海，在青海省文联任创作员。他的诗以青海为题材，讲述对这块带有原始野性的荒漠，以及"被这土地所雕刻"的民族的奇异感受。在此期间，并编选青海民歌集《花儿与少年》[28]。1957 年，因在文学刊物《青海湖》(西宁)诗歌专号上发表十六行的小诗《林中试笛》获罪，成为右派分子，随后，有了长达二十二年的监禁、苦役、颠沛流离的生涯。关于这段经历在思想性格和诗歌写作上留下的印记，昌耀说，"与泥土、粪土的贴近，与'劳力者'、'被治于人者'的贴近"，使"我追求一种平民化，以体现社会公正、平等、文明富裕的乌托邦作为自己的即使是虚设的意义支点。……也寻找这样的一种有体积、有内在质感、有瞬间爆发力、男子汉意义上的文学"[29]。重新写作后，他很快就与 50 年代的创作题材、主题相衔接，表达对于这心魂所系的高原土地的挚受。在长诗《慈航》、《雪，土伯特女人和她的男人及三个孩子之歌》中，叙述了一个"摘掉荆冠"踏荒而来的青年，在土伯特人[30]的生活和土地中，找到生命、爱情的依归。诗的叙述者把那些占有马背的人，敬畏鱼虫的人，酷爱酒瓶的人，孵育了草原、耕作牧歌的"大自然宠幸的自由民"，作为"追随的偶像"。昌耀诗的意象构成，一方面是高原的历史传说、神话，另方面是实在的民族世俗生活事件和细节。人类最基本的生活追求和最高贵的精神品格，就存在于现实的日常

生活形态中——这是昌耀的生活哲学意识，也转化为诗的情感和思想方式。因而，高原的自然图景，生活事件和细节，便存在着深邃的内涵，如化石般保留着生命的印记。他的诗，特别倾心于表现这样的情景：那蕴含着绵延不息的岁月的历史，又显示生命的勇武、伟力和韧性，并向着目标跃进的渴求的这种"瞬间"，来构造一种空间的"雕塑"感。诗的语言是充分"散文化"的，注重的是内在节奏的力度。为着区别于陈陈相因的滥语，更为着表现诗的质感，常有意（有时不免过度）采用奇倔的词语，以及现代汉语和文言词语、句式的交错，来造成刚健、雄浑和不协调的效果。他的诗的艺术成就和他与潮流之间保持的距离，得到一些人的赞许。但总的说来，他的创造实绩，却也未被诗界所普遍认可。但这"也许并不是重要的，早在'艺术'和'手艺'还用同一个词汇来称谓的时候，这一点就为诗歌的砍柴人和背柴人所懂得了"[31]。昌耀出版的诗集，至今也只有不多的两册。一是《昌耀抒情诗集》，另一是《命运之书——昌耀四十年诗作精品》（编年体自选集），不是由文化、政治中心的显赫出版社，而由地处边陲的青海的出版社出版。

注　释

〔1〕 见有关1980年4月在南宁召开的全国当代诗歌讨论会情况的报道。《中国文学研究年鉴（1981）》第256页。中国社会科学出版社1982年版。当时，诗的创作受到高度赞扬，还因为"从揭批罪恶'四人帮'到歌颂革命老一代，从追念张志新烈士到歌颂各条战线上的英雄，从投入思想解放的洪流到扫除新长征路上的绊脚石，诗，始终站在时代的前列，跟随党和人民前进的步伐"。从诗的"艺术"上说，则认为"形式和风格""也日见多样化，初步呈现了百花齐放的景象"。

〔2〕 对李金发、戴望舒、卞之琳等的诗歌创作的研究，在80年代出现许多成果。如孙玉石的《中国初期象征派诗歌研究》（北京大学出版社1983年版）。孙玉石主编的《中国现代诗导读（1917～1938）》（北京大学出版社1990年版）选入的主要是李金发、穆木天、戴望舒、卞之琳、何其芳、废名、

金克木、路易士等具有现代主义倾向的作品。

〔3〕 1981年，江苏人民出版社出版了“40年代九人诗选”的《九叶集》。袁可嘉在《序》中，将他们九人所选出的诗，称为“九片叶子”。“九叶”遂成为这一诗派的颇为通用的名字。有的研究者还使用了“中国新诗派”(《中国新诗》是他们在40年代创办的刊物)，“新现代派”(区别于戴望舒等的“现代派”)等称谓。其后，这些诗人的诗集、诗论集多有出版重印。如袁可嘉的诗论集《论新诗现代化》，唐湜《新意度集》(在原来的《意度集》基础上增补)。1996年，中国文学出版社在名为“20世纪桂冠诗丛”的丛书中，出版了《穆旦诗全集》(李方编)。在80年代，对“九叶”诗人的研究，影响较大有蓝棣之的《正统的与异端的》(浙江文艺出版社1988年版)等论著。

〔4〕 除了中国作协主办的《诗刊》外，四川的《星星》复刊，成为另一重要的诗歌刊物。其他省市在80年代创刊的专门诗歌报刊，还有多种。但它们有一些坚持的时间并不很长。以1985年为例，当时的诗歌报刊，除上述两种外，还有《诗神》(河北)、《诗选刊》(内蒙)、《诗潮》(沈阳)、《诗人》(吉林)、《青年诗人》(长春)、《诗林》(哈尔滨)、《绿风》(新疆石河子)、《诗歌报》(安徽)等。

〔5〕 穆旦1944年2月参加抗日的中国远征军，先在杜聿明的司令部任随军翻译，后到207师，并随军赴缅甸战场，亲历了野人山的战役。1958年底，宣布他为“历史反革命”，“接受机关管制”，到南开大学图书馆监督劳动。见《穆旦诗全集》中的“穆旦(查良铮)年谱简编”，中国文学出版社1996年版。其实，穆旦在1977年2月去世，并未参与“归来”主题的写作。“九叶”诗派中的唐祈和唐湜，在1957年被定为右派分子。

〔6〕 《鱼化石或悬崖边的树》(谢冕编并作序)，是“归来”诗人的这一诗歌主题的选本，北京师范大学出版社1993年版。

〔7〕 艾青1910年生于浙江金华县畈田蒋村，1996年5月逝世。1991年，花山文艺出版社(石家庄)出版了《艾青全集》。

〔8〕 参见艾青《诗论》(1941年桂林三户图书社初版，此后陆续由不同出版社出版不同版本。现在常见的有人民文学出版社1956年和1980年的版本。另见《艾青全集》第3卷)，《了解作家，尊重作家》(1942年3月11日《解放日报》)，以及《时代》、《礁石》《黄鸟》、《蝉的歌》等作品。

〔9〕 冯至《论艾青的诗》，《文学研究》1958年第1期。

〔10〕 绿原(1922—),湖北黄陂人。40年代初开始文学写作。1955年在胡风事件中受到迫害。除诗歌创作外,有《德国的浪漫派》(勃兰兑斯《十九世纪文学主流》第二分册)等译作多种。

〔11〕 曾卓(1922—)湖北黄陂人。40年代出版有诗集《门》。50年代因胡风事件受到迫害。"文革"后出版的诗集有《悬崖边的树》、《老水手的歌》,以及散文集《美的寻求者》、《听笛人手记》等。

〔12〕 《一个钟情的人》,《文汇》月刊(上海)1983年第3期。

〔13〕 黄永玉(1924—),湖南凤凰人。五六十年代在中央美术学院任教。80年代出版的诗集有《曾经有过那种时候》,《我的心,只有我的心》。他的随笔集有《罐斋杂记》、《力求严肃认真思考的札记》、《芥末居杂记》等。

〔14〕 妻子弃他而去,留下不满一周岁的女儿。又被遣送到山西等地"劳动改造",只好将女儿托付老母抚养。"文革"期间再次受迫害,父母经受不了反复打击,相继亡故。1978年起出版的诗集有:《尹灵芝》、《白花·红花》、《离离原上草》、《仙人掌》、《母亲—长江》、《骆驼》、《大上海》、《南船北马》等。

〔15〕 公刘《离离原上草·自序》,人民文学出版社1980年版。

〔16〕 如《献给历史的情歌》、《含笑向70年代告别》、《在远方》、《为青春作证》、《如花怒放》、《迟开的花》、《邵燕祥抒情长诗集》、《岁月与酒》、《也有快乐,也有忧愁》等。

〔17〕 《邵燕祥诗选·序》,百花文艺出版社(天津)1994年版。

〔18〕 《流沙河诗集·自序》(四川人民出版社1981年版)中谈到,40年代,流沙河父余营成是四川金堂县政府军事科长。1951年"镇压反革命运动"中被处死刑。流沙河的《草木篇》,被认为是出于"杀父之仇"而对新社会的攻击。70年代末"复出"后出版的诗集,还有《故园别》、《游踪》等。一段时间,致力于诗歌理论和台湾现代诗的评介工作,著有《台湾诗人十二家》、《隔海谈诗》。

〔19〕 牛汉(1923—),山西定襄人。1941年开始发表诗歌作品。50年代初出版的诗集有《彩色的生活》、《祖国》、《在祖国面前》、《爱与歌》。80年代以来的新作,收入《温泉》、《海上蝴蝶》、《沉默的悬崖》等集中。另外,《蚯蚓和羽毛》、《牛汉抒情诗选》等为40年代以来的创作选集。

〔20〕 绿原为牛汉诗集《温泉》写的序:《活的歌》。这里说的时间,指1969年9

月到1974年12月;地点,指湖北"古云梦泽"的文化部系统"五七干校"。牛汉当时在这里劳动改造。绿原还写到,"记得那时,他拉了一天装载千斤以上的板车,或者扛了一天每袋一百多斤的稻谷,回来总要气咻咻地告诉我,他今天又寻找了,或者发现了,或者捕捉了一首什么样的诗"。

〔21〕 郑敏(1920—),福建闽侯人。1943年毕业于西南联大哲学系,1948年赴美就读于布朗大学和伊利诺州立大学。40年代出版有《诗集1942—1947》。"文革"后出版的诗集有《寻觅集》、《心象》、《早晨,我在雨里采花》。

〔22〕 组诗在《人民文学》发表时,题目为《诗人之死》。据作者说,"这组诗的题目是《诗人与死》,但发表时却变成了《诗人之死》。……'与死'的原因,是死对于我来说本身就是一个重要的主题,可以独立于诗人,又与诗人的死有关。"参见《读郑敏的组诗〈诗人之死〉》,《诗探索》1996年第3辑,中国社会科学出版社1996年版。组诗收入《早晨,我在雨里采花》集中时,恢复了《诗人与死》的题目。

〔23〕 蔡其矫(1918—),福建晋江人。幼年侨居印尼。十一岁时归国。1938年到延安鲁艺学习,次年到晋察冀边区,从事教学和文化工作。50年代出版了诗集《回声集》、《回声续集》、《涛声集》。"文革"后的诗集主要有《祈求》、《双虹》、《迎风》、《福建集》、《生活的歌》等。

〔24〕 见沙鸥《一面灰旗》(《文艺报》1958年第5期),肖翔《什么样的思想感情》(《诗刊》1958年第7期),吕恢文《评蔡其矫的反现实主义的创作倾向》(《诗刊》1958年第10期),肖翔《蔡其矫的创作倾向》(《诗刊》1960年第2期)等文章。

〔25〕 《福建集·前言》,福建人民出版社1982年版。

〔26〕 《生活的歌·自序》,人民文学出版社1982年版。

〔27〕 昌耀(1934—),湖南桃源人。1950年弃学从军,参加朝鲜战争,1953年负伤归国,随后开始文学创作。

〔28〕 由于昌耀成了右派,该书50年代由青海人民出版社出版时,编选者改署他人名字。

〔29〕 昌耀《我的"业务自传"》,《诗探索》1997年第1辑。中国社会科学出版社1997年版。

〔30〕 土伯特，或图伯特、退摆特，吐蕃的音变，清初文献中对西藏及其附近地区的称谓。

〔31〕 骆一禾、张玞《太阳说：来，朝前走——评〈一首长诗和三首短诗〉》，《西藏文学》1988年第5期。



第二十章　新诗潮

一　“朦胧诗”及其论争

70年代末开始，一批青年诗人的出现，是当时诗界的重要现象。由于“文革”十年的特殊状况，作家的构成出现了某一年龄组“空白”的现象。因此，“文革”后一段时间，“青年诗人”(青年作家”)的称谓，常涵盖自二十到四十几岁的年龄段。[1]当时被列入“青年诗人”群体中的，有雷抒雁、叶文福、骆耕野、张学梦、杨牧、曲有源、叶延滨、高伐林、陈所巨、傅天琳，以及后来被称为“朦胧诗人”的北岛、舒婷等。他们一开始被当作“群体”看待，是由于之间的某种共同性，即对图解政治概念疑虑或厌烦，而重新面对当代人的思想情感世界的意向。另外，诗人与现实的对峙的紧张关系和诗对于现实“干预”功能的理解，也是有较多相通的方面。自然，在诗歌观念和艺术方法上，他们之间的歧异，也是一开始就明白显露的。如果就与“当代”主流诗歌的关系而言，则可以分别为有更多的承接，和更多的“叛逆”的不同路向。这种区分不是对每一个诗人都是有效的，却能大体显示当时“青年诗歌”的状貌。就承接而言，当代的“政治抒情诗”的体式，为这个阶段一些青年诗歌写作所继续和推进(然而又已是尾声)。至于在另一些诗人那里出现“叛逆”，其性质和深度，则要做进一步的分析。本章所说的“新诗潮”，指的正是在80年代对于当代诗歌规范表现出较多“叛逆”特征的那一诗歌潮流。它在开始时，被称为“朦胧诗”运动。

“文革”结束后，原来处于“地下”状态的青年诗歌活动，走向公开，并吸引了更多青年作者的加入。由于当代诗歌观念及所培育的审美习惯的沿袭，这些作品难以为当时诗界所普遍接受。因此，作品的“发表”，一开始仍采取“非正式”[2]的方式。许多城市，都有一个或数个民间的诗歌刊物。其中，北京的《今天》的创办，是这一诗歌运动的重要标志。1978 年 12 月，《今天》创刊号出版。刊物的主要创办人是芒克、北岛等。创刊号刊登了署名“《今天》编辑部”的《致读者》的发刊辞[3]。在引用了马克思的论述来批判“文革”中实行的“文化专制”之后，《致读者》表达了这些诗歌革新者对于“时代”的理解，并由此宣言他们的文学主张：“‘四五’运动标志着一个新时代的开始，这一时代必将确立每个人生存的意义，并进一步加深人们对自由精神的理解；我们文明古国的现代更新，也必将重新确立中华民族在世界民族中的地位，我们的文学艺术，则必须反映出这一深刻的本质来。”《致读者》接着表达了面向“世界”的强烈意向：“今天，当人们重新抬起眼睛的时候，不再仅仅用一种纵的眼光停留在几千年的文化遗产上，而开始用一种横的眼光来环视周围的地平线了。”这些青年诗人作出这样的宣言：“我们的今天，植根于过去古老的沃土里，植根于为之而生，为之而死的信念中。过去的已经过去，未来尚且遥远，对于我们这代人来讲，今天，只有今天！”《今天》共出版九期，至 1980 年第 3 期后停刊。它并非单纯的诗歌刊物，除诗外，也登载小说、评论和外国文学的翻译。主要撰稿者有北岛、芒克、食指、舒婷、江河、方含、杨炼、顾城、严力、林莽、徐敬亚等。除刊物外，还在“今天丛书”的名目下，印行了芒克的诗集《心事》，北岛的诗集《陌生的海滩》，江河的诗集《从这里开始》。另外，还举办过诗歌朗诵等活动[4]。虽然这份刊物中小说占有相当大的分量[5]，但影响主要在诗上。后来被称为“朦胧诗”派的一些重要作品，都已在这份刊物上刊载。[6]

北岛、舒婷等青年诗人的创作，在城市的知识青年中，影响逐渐

扩大，而文学变革的潮流也成难以遏制之势。在这种情况下，从1979年开始，他们有的作品开始为部分刊物审慎、有限度地接纳。中国作协主办的《诗刊》这一年刊登了北岛的《回答》和舒婷的《致橡树》。1980年的第4期，又在"新人新作小辑"的栏目下，发表了十五位青年作者的诗。当年8月，《诗刊》邀集了舒婷、江河、顾城、梁小斌、张学梦，杨牧、叶延滨，高伐林、徐敬亚、王小妮、陈所巨、才树莲、梅绍静等参加"改稿会"，并在该刊第10期上，以"青春诗会"的专辑，发表他们的作品和各自的诗观。这一年在北京创办的诗歌理论刊物《诗探索》创刊号，在"请听听我们的声音"的低调吁求的总题下，刊登了舒婷、江河、顾城、梁小斌、徐敬亚等的笔谈，中国需要"全新的诗"，应该允许探索，需要调整和改善对诗的感受心理和鉴赏心理——是笔谈的主题。

青年诗歌中部分诗作(即后来被称为"朦胧诗"的那些作品)影响不断扩大，诗歌界关于它们的评价的尖锐分歧，也表面化起来。1979年末，公刘用文字表达了他的焦虑。他对青年诗歌某些诗作中的"思想感情以及表达那种思想感情的方式""不胜骇异"，提出"我们""必须努力去理解他们"和对他们加以"引导"的"新的课题"[7]。1980年4月在广西南宁召开的全国诗歌讨论会，为已议论纷纷的青年诗歌评价问题提供了集中发表的场合。一个值得注意的现象是，与会的一些诗人和诗评家，不论是认为诗将出现生机与繁盛，还是认为诗已陷入难以摆脱的危机，都把很大一部分原因，归结为这些青年诗人的创作和产生的影响。[8]随后，批评家谢冕将经整理的发言，以《在新的崛起面前》为题发表[9]。作者以"历史见证人"的姿态，和对于"五四"的"自由的、充满创造精神的繁荣"的想像，来吁请"宽容"："对于这些'古怪'的诗"主张"听听、看看、想想、不要急于'采取行动'"，"急着出来'引导'"。接着，孙绍振、徐敬亚也分别撰文，对这一诗歌潮流给予热情支持。由于他们文章题目都使用了"崛起"一词，后来在需要将它们放在一起谈论的场合，便被称为"三崛起"[10]。1980年，新

诗潮论争的另一事件，发生在福建省。《福建文学》(福州)以当时已获得大量读者，但褒贬不一的舒婷的诗为对象，展开了长达一年的“新诗创作问题”的讨论。讨论不限于具体诗人评价，而且涉及诗潮的分析，和新诗六十年来的经验和问题。这一年的8月，《诗刊》刊载了章明的《令人气闷的“朦胧”》的文章，从诗的阅读上的朦胧、晦涩、难懂上，展开对这一诗潮的另一角度的争论[11]，这些青年诗人的创作，也因此获得“朦胧诗”的共名。

在“朦胧诗”论争中，支持者普遍认为，青年诗歌摒弃空洞、虚假的调头，厌恶陈腐的套式，探索新的题材、新的表现方法和新的风格，是“对权威和传统的神圣性”挑战的艺术革新潮流，是“新的美学原则的崛起”；它推动了当代诗歌自由的艺术创造、多元并立的艺术创新局面的出现。批评者则指出“朦胧诗”思想艺术倾向的不健康，指出其“反现实主义”的性质，认为它们摭拾西方“现代派”的余唾，排除了表现“自我”以外的东西，把“我”扩大到遮掩整个世界。按照中国当代惯用的分析方法，而指认它们属于诗歌的“逆流”。[12]到后来，对“朦胧诗”的批评，主要转移到持支持态度的诗歌批评家身上。在1983—1984年间的“清除精神污染”事件中，“三崛起”被看作是有“代表”性的“错误理论”，认为它们“程度不同并越来越系统地背离了社会主义的文艺方向和路线，比起文学领域中其它的错误理论更完整、更放肆”，因而“不能低估”“它们给诗歌创作和诗歌理论带来的混乱和损害”[13]。但这种严厉警告在此时已难产生威慑效果，“朦胧诗”影响迅速扩大，并确立了它在中国当代诗歌转折期的地位。诗歌革新者努力的基本点包括：推动当代诗歌打破自我封闭，探索与人类广泛文化积累建立联系和对话的可能性；坚持诗的写作，放置在对个体的生存价值的确认的基础之上；开始当代诗歌语言的革新，激活现代汉语诗歌语言生命的试验，等等。

二　“朦胧诗”的主要作者

80年代初被称为“朦胧诗人”的青年作者，一般都是“文革”期间就开始写诗的。北岛、舒婷、顾城、江河、杨炼五人，当时经常被看成是朦胧诗的代表作者[14]。他们都在《今天》上发表诗，并在围绕这一刊物所形成的集结中，表现了某些共同的诗歌追求。因而后来也有将他们称为“今天诗群”的。芒克、多多等在白洋淀“插队”就写过不少诗，芒克又是《今天》的主要创办者之一。但在“朦胧诗”运动中，人们对他们所知不多。这与他们在“朦胧诗”热潮中相对沉默，而他们“文革”间的创作又不被更多读者了解有关。1985年《新诗潮诗集》[15]的出版，芒克、多多等在“文革”中的诗才有较多的汇集。另一值得考虑的因素是，多多等70年代的更带“个人性”特征的诗作，与当时的社会性情感和问题的诗歌主题存在距离。他们的创作在时代潮流的选择中被“遮蔽”。“文革”中的青年诗歌写作，在70年代末开始的社会反思潮流中，并不是所有的主题和表达方式，都会获得较充分的继续生长的条件。除了上举的五人以外，70年代末才开始写作的梁小斌、王小妮等，这一时间也被归入“朦胧诗人”的行列。

舒婷1952年生于福建厦门市。“文革”时曾在闽北山区“插队”，开始写诗和散文时，得到当时“流徙”在闽西北山区的诗人蔡其矫的指导。70年代末，结识了北方的北岛等作者，成为《今天》的撰稿者，她的诗也开始广泛流传。开始，诗界对她的态度也犹疑不决。不过，在朦胧诗这些有争议的诗人中，她最先得到有限度的认可，也最先得到出版诗集的机会。[16]她的诗“复活”了中国新诗中表达个人内心情感的那一线索——而这在50年代之后一直受到“压抑”。舒婷的诗，或借助内心来映照外部世界的音影，或捕捉生活现象所激起的情感反应。中国当代读者久违了的温情的人性情感在她的诗中的“回

归”，以及人们较为熟悉的浪漫派诗歌的艺术方法，是她的诗在“文革”结束后一段时间拥有大量读者的原因。这一写作“路线”，使她的诗从整体上表现了对个性价值的尊重。她也会希望承担重大主题，表达某种社会性问题的“哲理”，但这样的诗（如《土地情诗》、《这也是一切》、《祖国，我亲爱的祖国》等）总是较为逊色。她的抒情风格和方法的艺术渊源，可以看到与俄国的普希金、叶赛宁，印度的泰戈尔，和我国的徐志摩、何其芳等的联系，而事实上，她写诗的最初阶段，也更多地阅读了上述诗人的作品。

舒婷的一些诗，也写青年在“文革”中的心理上的“伤痕”，写迷惘和觉醒的内心冲突对立情感因素的碰撞、纠缠，以及寻求解脱的努力的心理过程。在她写诗的那个时期，“历史责任”既是人们的主动承担，也是难以回避的精神压力。这种“不曾后悔”的“承担”，和作为一个需要保护的女子的生活愿望（“要有坚实的肩膀，/能靠上疲倦的头”）之间的矛盾，是经常触及的主题。在另外一些诗中，又坚决地追求个体（尤其是女性）的人生价值和生命的独立性。用一系列的比喻来强调这一意旨的《致橡树》，常被看作是她的最重要作品之一。从这样的视角和体验出发，她因此从习见的现象和惯常的审美趣味中，敏感地揭示漠视人的尊严的心理因素。她揭示已“成为风景，成为传奇”的惠安女子被人忽略的苦难（《惠安女子》）；在同样被当作风景的三峡神女峰上，复活了那美丽而痛苦的梦，表现了对长期受压抑的女性的愤激和忧伤（《神女峰》）。舒婷有的诗不很精炼，有的创新不够。但她的不少作品，语言清新而不落俗套，诗的意象，多采自她生活的地域的自然景物……她偏爱修饰性词语，也经常运用假设、让步、转折等句式，使用表示这种转折的连接性虚词。这都与她对于曲折的情感的表达有关。1982年后，舒婷有一段时间搁笔。三年后再执笔时，诗的内容、形式，出现更明显的“现代”倾向。其后，诗作渐少，更多转向散文写作。

顾城出生于1956年，在“朦胧诗”作者中年龄最小。“文革”发生时刚满10岁。不久，开始写一些几行一首的小诗。曾随父（军队的诗人顾工）“下放”山东农村，在荒凉的河滩上过着孤独的生活，和大自然建立了一种默契。早期的短诗，有明显的社会批判意念。但他很快离开了直接观照社会现实的视点，而以一个“任性的孩子”的感受，在诗中创造一个与城市、与世俗社会对立的“彼岸”世界。因此，他被称为“童话诗人”[17]。他认为，“诗就是理想之树上，闪耀的雨滴”，他“要用心中的纯银，铸一把钥匙，去开启那天国的门”，去表现“纯净的美”。[18]这种诗观，建立在这样的信念之上：现实世界的不可弥合的分裂，不和谐的痛苦，将在诗中得到解决，以实现人的心灵的“绝对自由”。因此，诗的世界，对于顾城来说，不仅是艺术创造的范畴，而且是人的生活范畴。在顾城的诗中，作为这一理想世界的模本，和用来建造这一世界的“材料”的，是未经人类涉足的大自然，和未过多涉世的孩子的心灵和眼睛。事实上，顾城的感知能力，对诗意的敏感，对人的精神空间的关切，都是在乡村、在自然中“塑造成型”的。因此，为了对抗他所厌恶的世俗世界，他要在布满“齿轮”的灰色城市，执拗地讲他的绿色的故事，即使他的听众只有天空和海上飞溅的水滴也罢。在诗中，而且在生活中，他都偏执地和现实世界保持距离，实行“自我放逐”；他拒绝（不过也没有准备好应付）“现实”的“入侵”。

同一些青年诗人一样，顾城意识到在当代，诗的语言受到严重污染而变得僵硬，他想清除积垢，努力用明确、简单的词汇、句子来写作。他在一些场合，表达对于惠特曼、洛尔迦的“纯粹”的赞赏。在惠特曼那里，他说学到发现人与世界之间的未知的联系的审美方式。从这点出发，顾城倾向于诗的技巧并非有独立意义，他推崇的是用心去感应事物“本体”的综合能力。他对于超现实的梦境的重视，对于“纯粹”、朴素的词语的追求，都是这一诗歌观念的体现。1987年以后，顾城生活在域外的欧美等国。现实生活和诗的冲突更加尖锐，孩

童式的诗意的维持也越发困难。他的诗,呈现了为维护其确立的"姿态",而变得越来越不自然的特征,悲剧的征象已经显露。1993年10月,在新西兰的激流岛,他杀害了妻子然后自杀。这一事件,成为当时中国文学界广泛谈论的话题。[19]一些人从文学意义、社会意义、诗学意义、哲学意义等名目来寓言化、深刻化这一"悲剧",另一些人则直截了当指出,"诗人"的称号和身份,不能用来作为掩蔽罪恶的借口。

江河和杨炼[20]在"朦胧诗"诗人中,经常被放在一起来谈论。这主要是他们的写作风格在初期有某些共同点。在70年代末,当理解为个人情感表达的"自我表现",被诗歌革新者作为重要原则提出的时候,他们却倡导体现民族历史的"史诗"意识。江河当时说,"我最大的愿望,是写出史诗";杨炼也宣言,"我的使命就是表现这个时代","表现长期被屈辱被压抑的中国人民为争取彻底解放进行的英勇斗争,以及由此带来的精神领域的巨大变革"。这一说明,体现在他们最初的那些长诗(江河的《祖国啊,祖国》、《纪念碑》、《遗嘱》、《葬礼》、《没有写完的诗》,杨炼的《大雁塔》、《乌篷船》、《土地》、《太阳,每天都是新的》)中。这些为他们所称的"史诗",有着强烈的社会意识。和当时的文学主潮一样,通过民族为生存所作的斗争,和民族文化传统的审察,来思考现实社会问题。以"自我"来归纳民族历史,既是感知角度,也是由这一视角所转化的抒情方式:"叙述者"与叙述的对象在诗中往往重合。纪念碑、大雁塔、土地、山川等,是他们经常用以象征民族历史的时间化的空间形象。由于坚信历史过程中存在痛苦而不屈的灵魂,因而在沉郁悲壮的抒情基调间,又洋溢着创造和变革的乐观。自由体的长诗、组诗,是他们常采取的诗体形式。叙述方式、意象的构成等,可以看到来自包括惠特曼、聂鲁达、艾青等的影响。中国当代政治诗的理性思辨和诗歌词语特征,铺陈排比的句式章法,在这里也得到有选择的延续。但是,"自我"的模糊,对于"历史"感性

思考所欠缺的深度和独创性，在越过特定的历史情境之后它们便又显露出空泛的一面。

在经历了英雄主义的“史诗”阶段之后，他们的诗歌追求发生了变化。江河在80年代初曾有四年的沉默，当他再写诗时，已从对聂鲁达、帕斯、埃利蒂斯的向往，转到对汉民族审美特征的探寻。1985年发表的组诗《太阳和他的反光》，取材于古代神话。追日的夸父，填海的精卫，砍树的吴刚等，他们在与自然的抗争中，也作为审美对象化身为自然一部分。诗风与前期有了明显差异：理性的叙说和激情的冲突已经淡化，情绪从喧腾、躁动走向宁静。此后，江河停止了诗歌写作。杨炼没有出现写作上的间隙，他的转变发生在写作过程中。离开了社会性主题之后，也开始从神话传说、古迹、甚至古代典籍取材，来“再现民族遥远的往昔”。他雄心勃勃地构造了一系列的“体系性”长诗，如《礼魂》（由《半坡》、《敦煌》、《诺日朗》等组诗组成）、《西藏》、《逝者》、《自在者说》、《与死亡对称》等。创作这些有着复杂哲理内涵和复杂结构的大型组诗系统，目的据说是为了表现对于人类生存和精神活动，以及人的存在和自然的存在的关系的阐释。例如，据有的诗评家和作者自己的解说，《礼魂》是一个总体结构，其中的每一组诗是结构中的不同层次：《半坡》表现人类的生存，《敦煌》探索人类的精神，《诺日朗》则揭示人的生存与自然的关系。而每一组诗中又包容若干首诗，每首诗又有若干章节、意象，所有这一切，都是“总体结构”中互相关联的组成部分。至于《自在者说》、《与死亡对称》，都各有16首，是“以《易经》作结构的一部大型组诗的两个组成部分”。杨炼的这些结构，意象密集繁复，以演绎中国古代哲学观念的作品，普遍艰涩费解。而以诗的方式来解说诗人对哲学观念、著作的理解的可能与必要，也是普遍提出的疑问。当然，杨炼有很强的想像力和将感觉、理念、情绪加以综合的能力。他偏爱华丽的、修饰性的词语，也讲究诗的音调和节奏感，在一些章节，常能营造出一种悲壮、辉煌的情调。杨炼的这些创作，被看作是80年代文学“寻根”思潮的最早

表现，并影响了稍后四川“新生代”诗歌中的“新传统主义”或“整体主义”的创作。

北岛[21]在70年代初开始写诗，也写过《波动》、《幸福大街十三号》等中、短篇小说。他是《今天》的主要创办人之一。在“朦胧诗运动”中，常被看作是这一诗派的主要代表者，但也是最有争议的一位。北岛七八十年代之交的诗，最突出的是表达一种怀疑和否定精神，对虚幻的期许，选择的犹豫和缺乏人性内容的苟且生活的坚决拒绝：“我不相信天是蓝的；/我不相信雷的回声；/我不相信梦是假的；/我不相信死无报应”（《回答》）；“我不想安慰你/在颤抖的枫叶上/写满关于春天的谎言”（《红帆船》）；“走向冬天/唱一支歌吧，/不祝福，也不祈祷，/我们决不回去，/装饰那些漆成绿色的叶子”（《走向冬天》）；……诗的叙说者，在悲剧性的抗争的道路上，不接受安慰、怜悯和布施，而表现了类乎鲁迅所说的“反抗绝望”的态度。北岛诗中的情感，展现了当代中国历史“转折”期“觉醒者”的内心冲突和理想精神。这种在批判、否定中寻找个体和民族再生之路的英雄式悲壮情感，在“文革”结束之后的许多读者中产生强烈共鸣。

80年代初，北岛的写作也有一段时间的中断。这与当时“朦胧诗”的论争有关，更主要是在面对现实和诗艺问题时，需要对原来的观念和方法有所调整。再次执笔，批判、否定的锋芒并未失去，但诗中的社会政治指向已趋于模糊。这有可能是意识到，就人性的本质而言，现实与历史的差异，仅体现为时间上的；他对于社会和人生的缺陷和弱点的批判，企望能涉及人类历史的普遍本质。他写到英雄的愿望和人的生命平庸一面的冲突，在万花筒般的历史转换中，揭示人的孤立、痛苦的永恒性质，也接触到人类基于种种欲求导致的历史的盲目性。代替《宣告》、《结局或开始》、《走向冬天》中所塑造的一代人的“冰山”不屈形象的，是发现“我”“不是无辜的/早已和镜子中的历史成为/同谋”（《同谋》）。不过这些诗的感性体验有所削弱；另外，

他也仍相信历史的意义,受难者的悲剧意境也仍存在。因此,在一个时期,令人困惑的生存景况,和对悲剧精神的坚持,构成诗的主要矛盾。

北岛开始写诗时,更多受益于浪漫派诗人。他初期的诗,有明显的感情抒写的骨架。诗的意象的象征指向明确,形成可以作明确意义归纳的象征符号"体系"。他以鸽子、五色花、星星、山谷、天空、浪花等,来暗示一种人性的,值得加以争取的理想生活,以夜、乌鸦、栅栏、网、深渊、残垣,作为对人的合理生活进行分割、阻滞、破坏的力量的象征。这种象征符号确定的内涵和价值取向,虽然会减弱诗的丰富的感性魅力,但在北岛最好的作品里,由于想像的奇特,情感的丰盈和庄严,而得到弥补。价值取向相对立的象征性意象密集并置所产生的对比、撞击,构成"悖论性情境",常用来表现复杂的精神内容和心理冲突。后来,他初期诗的意象和情绪、观念的联系较为单一的格局有所打破,情感更为内敛,更重视感性直觉的表现,诗的结构也更为复杂。不过,当北岛逐渐离开天空、海、岛、礁石、帆、太阳转而发现琐屑庸常生活的"诗情",当他放弃英雄主义的姿态,代之以调侃、嘲讽和较为冷漠的语调的时候,他却不能如"新生代"的有些作者那么放松。80 年代末以后,北岛一直生活在欧美,并继续编辑文学刊物《今天》。

三　新诗潮的"新生代"

80 年代头两年之后,有关"朦胧诗"的论争还在激动人心地进行,但是,"新诗潮"的第一个浪头实际上已经过去。当时的诗歌界,"复出"的诗人的大多数,写作上已出现停滞的现象,他们普遍难以顺利解决(或没有意识到)诗艺上的矛盾。而"朦胧诗"(或"今天诗派")作为一个群体,也已"失散"。而且,由于"朦胧诗"的影响扩大,北岛、舒婷、顾城等的诗作,被许多诗歌爱好者模仿,在大量的"复制"中,原

来的那种真诚的生命已变得淡薄，而蜕化为形式的、技巧性的制作。这引起对现代诗有着执著追求的青年的不安和不满。

新诗潮向着另一阶段展开的另一重要因素是，一批比起“朦胧诗人”更年轻的作者开始涉足诗歌。他们大多出生于60年代。对于历史，对于“文革”，有着并不相同的记忆。况且，在“朦胧诗”“退潮”的时候，社会思潮的状况已发生了微妙的变化。曾经相当一致的把握世界的社会政治伦理视角，其重要性也已大为降低。50年代以来所构造的光明与黑暗、美与丑、崇高与邪恶对立分明的世界，在一些人那里，已不再那么清晰，以此作为对事物进行评判的模式，也不再那么有效。世界的复杂性更充分展示在人们面前，“新时期”开始时把握个人和历史进程的确信，发生了某种程度的动摇。对于“朦胧诗”后的诗歌探索者来说，诗对社会历史的那种承担，也不再是毫无疑义了。在后起的诗歌探索者看来，当代对中国现代诗的探索，“朦胧诗”仅是打开一个通道，其潜力和可能性远未被穷尽——而当时的诗界，似乎已存在将“朦胧诗”“经典化”的倾向（尽管同时在另外一些诗人那里“朦胧诗”仍是“异端”），这使他们感到忧虑。他们特别感到当代写作者诗歌文本意识的欠缺，而汉语语词的潜能和表达的可能性，有着广阔的发掘和实验的天地。

这样，一种有别于“朦胧诗”的“新的诗歌”和“新的诗人”的出现，就是势所必然。这种出现，采用了一种和“朦胧诗”对抗、反叛的姿态[22]。这可以理解为“北岛们”影响的强大，构成了需要大力量才得以突破的“阴影”。但是，这也是本世纪中国不会中断的“传统”：不管什么样的“革命者”，都会采用趋于极端的“断裂”的策略，来尽量夸张、突出分歧，遮蔽之间的联系（这种状况，九十年代也不断出现）。因此，“朦胧诗”后的探索者，将他们自己称为“第三代人”，创作命名为“第三代诗”。其它的称谓还有“新生代”、“后朦胧诗”、“后新诗潮”、“后崛起”、“当代实验诗”[23]等。“第三代诗”作为一种受关注的诗歌现象，要到1984年。不过，在此之前，人们已经注意到诸如韩东

等的有异于"朦胧诗"的作品的产生。1984 年以后,"第三代诗"的活动和写作,达到一定的规模。实验性的诗歌社团,"自办"的诗歌刊物纷纷出现。当然也有不少并不结社的写作者。比较著名的诗歌社团(或诗群),有南京的"他们"文学社,有上海的"海上"诗群,有四川的"新传统主义"、"整体主义"、"非非主义"、"莽汉主义"等。另外,在"朦胧诗"后的 80 年代,大学里的"校园诗歌"也是诗界的重要构成。表达女性性别意识和独特体验的"女性诗歌",由于题材、意识和表现方式的新异,也引起广泛的关注。对于"第三代诗"的"盛况",当时有一种可供参考的描述:"1986——在这个被称为'不可抗拒的年代',全国两千多家诗社和十倍百倍于此数字的自谓诗人,以成千上万的诗集诗报、诗刊与传统实行着断裂……至 1986 年 7 月,全国已出的非正式打印诗集达 905 种,不定期的打印诗刊 70 种,非正式发行的铅印诗刊和诗报 22 种。"[24]自印诗刊诗集的"非正式发行"方式,固然有着"第三代诗"要和"正式"诗界保持距离的意图,更多的是由于"正式"的诗刊诗报对他们的怀疑和拒绝。但到了 80 年代中期,一些刊物也开始登载他们的作品,并陆续有不多的选入他们的诗作的作品集出现[25]。鉴于诗歌实验者强烈意识到所受的压抑,他们觉得有必要采取一定形式,来显示其存在。于是,在 1986 年的 10 月,《诗歌报》和《深圳青年报》联合举办了"中国诗坛 1986 现代诗群体大展",介绍了"100 多名'后崛起'诗人分别组成的 60 余家自称'诗派'",说是这一大展"汇萃了 1986 年中国诗坛上的全部主要"的实验诗派。[26]

作为有一定规模的实验性诗歌团体,南京的"他们文学社"创立于 1984 年冬[27],主要的核心成员有韩东、于坚、吕德安、王寅、小君、陆忆敏、丁当、于小韦、朱文、朱朱等人,《他们》的作者来自不同城市和地区,他们的诗歌风格也互有差异。自 1985 年至 1995 年,《他们》共出过九期。据韩东称,"《他们》仅是一本刊物,而非任何文学流派或诗歌团体"。"它没有宣言或其它形式的统一发言,没有组织和公

认的指导原则。它的品质或整体的风格(如果有的话)也是最终形成的结果,并非预先设计"[28]。"我们关心的是诗歌本身,是诗歌成其为诗歌的,是这种由语言和语言的运动所产生美感的生命形式。我们关心的是作为个人深入到这个世界中去的感受、体会和经验,是流淌在他(诗人)血液中的命运的力量"[29]。韩东提出的"诗到语言为止"也一度成为引起争议的诗学论题。

"海上诗群"于1984年秋诞生在上海,主要成员有默默、刘漫流、孟浪、王寅、陈东东、陆忆敏、郁郁等。"海上"的名称与"孤立无援"的诗人所感受到的"上海被推过来"经验有关。他们的诗更趋于个体生命与生存环境所发生的冲撞和矛盾。诗人们的孤独感,源自生活在上海这个东方大都市的"无根"的、纷乱的状态所带来的个人精神焦虑,他们试图通过诗歌"恢复人的魅力"。他们的诗作"常常稍带着现代野性式的'知'性色彩","焦虑、绝望、幽默、无奈、反讽的交替运作,使这些诗得以摆脱乌托邦式的远景,而以反抗个人这一基本图像竖立"[30]。

从1984年开始的以后几年里,四川是"新生代"实验诗歌活动最活跃的地区。首先引人注目的是所谓"现代史诗"的创作。后来,他们以"整体主义"、"新传统主义"等不同的名称来概括他们的艺术追求。整体主义的倡导者有石光华、杨远宏、刘太亨、宋渠、宋炜等,新传统主义的倡导者则是廖亦武、欧阳江河。他们的诗作,与杨炼这一时期的艺术探索有更多的联系。他们的理论主张可以放在这一时期的文学寻根思潮中加以考察。对于"传统"的认知态度他们各有差异:有的想从民族文化心理的"磁心"中寻求现代人摆脱现实困境和精神危机的机会,有的则是在对"传统"的回归中,来动摇民族惰性力量所形成的稳定结构,打破"任何外在的、非艺术的道德、习惯、指令和民族惰性的压力"。他们倾向于从南方的远古习俗、神话传说取材,以构成一个存在于他们想像之中的、作为他们的精神形式的远古世界——新的现代"神话"。"南方渗透了神秘巫术的地貌,……那一

座座痉挛向上的断壁，匪徒般掠夺空峡的棕云，归真反朴的水与城与人，都洋溢着一种酒味十足的反叛气息。太阳跃动在锋利的奥谷之口，闪射着尝试性的、新鲜而怪诞的光芒，它象征古今所有半神半人者，象征物质的诗”。“史诗”作者的创作往往是宏篇巨构，诗中密集着各种典故，浓缩着许多传说，语言运用（语词、句式）上的怪异、艰涩和复杂，都是中国新诗发展史上前所未有的。这些作品与大多数读者之间存在的巨大障碍，始终是作者与读者都意识到的难以克服的难题[31]。

四川的“非非主义”实验性诗歌活动于1986年上半年由周伦佑、蓝马等人组织发起[32]。这是第三代诗中惟一有着明确的理论主张的诗群。1986年5月出版的《非非》创刊号上，《变构：当代艺术启示录》（周伦佑）、《前文化导言》（蓝马）以及由周伦佑和蓝马共同署名的《非非主义诗歌方法》等长文，全面地阐述了他们的主张。这些文章体现了“对语言的不信任和对诗歌变构语言的可能的执信”[33]。在表达这种主张时，“非非主义”杜撰了许多概念。由于认为强大的文化传统对于语言和创造活动的左右与影响，他们提倡包括“感觉还原”、“意识还原”、“语言还原”在内的“创造还原”；并坚持对语言实行“三度程序”的非非处理，包括“非两值定向化”、“非抽象化”和“非确定化”等等。同时，他们还提倡一种“创造批评”。对于“非非主义”的理论和提倡的诗歌方式主要应从其中表达的现实情绪与态度去理解。况且，他们的创作，也很难看出与这些理论有着紧密的关联。围绕着《非非》，除了四川的周伦佑、蓝马、杨黎外，还有杭州、兰州、云南、湖北的一些诗作者。

同样诞生在四川，“莽汉主义”在对待“文化”上表现了与“非非主义”不同的态度。他们以“捣乱、破坏以至炸毁封闭式或假开放的文化心理结构”为宣言，作品中表现了一种“反文化”的姿态。莽汉主义的成员有万夏、胡冬、李亚伟、马松等。他们自称“腰间挂着诗篇的豪猪”，受到美国五六十年代“垮掉的一代”诗人的影响，有些作品带有

明显的模仿痕迹。嘲讽的、放荡不羁的叙述者形象，使用随意性口语，对于“优美”、“崇高”的摧毁和破坏，是他们的这种“解构”性作品的主要特征。经常被引用的“莽汉”诗，有《我想乘一艘慢船到巴黎去》(胡冬)，《咖啡馆》(马松)及《硬汉们》、《中文系》(李亚伟)等。90年代伊沙的《饿死诗人》等创作，是这种诗风的延伸。

1985年，北京大学五四文学社编辑出版了上、下两册《新诗潮诗选》。这部总共有两万余行的诗选，上册收入新诗潮早期13位诗人的作品，下册主要收入80年代以后开始写诗的青年作者的诗。这部诗选，在当时以及此后的一段时间，都是一部比较完备的、用以展示新诗潮实绩的选集。“新生代”的诗歌探索，持续地影响着整个80年代中国诗歌的进程。在这一影响中发展起来的“校园诗歌”，于80年代中期以后，形成了一股潜流，推动新生代诗歌的探索走向深入。

以翟永明的组诗《女人》在1985年的正式发表为标志，“女性诗歌”在80年代中期成为第三代诗歌中可观的一部分。所谓“女性诗歌”，是那种“回到和深入女性自身”，表达她们基于独特的生命体验所获具的人性深度的诗歌。翟永明在80年代创作中所发掘的”黑夜意识“，几乎成为一代女性诗人所钟爱的独特语境。黑夜和黑色的背景成为女诗人一段时期诗歌创作中的基本色调。女性诗歌的作者还有陆忆敏、唐亚平、伊蕾、海男、林雪等。

四　其他的主要诗人

80年代后期以来，中国大陆诗歌的分布形态较前一阶段显得复杂。社会发展的商品化趋向，使诗歌在社会文化生活中的地位日见狭窄和窘迫。虽然诗歌社团(或诗歌群体及自印诗歌刊物)仍然大量活跃在“民间”，但其分布范围和主要的运作方式，已发生了微妙的变化[34]。诗歌群体在诗歌写作的立场上，不再仅仅以一种简单的对抗意识作为动力，尽管它们的生存也遭遇着各种压力。他们中更多的

人所寻求的，是艺术精神独立的需要。进入90年代后，这些诗人也开始在公开出版的文学刊物上发表自己的作品。由于社会经济文化的发展，出版业的繁荣，近年也有一些诗集丛书得以出版[35]。这中间，一部分从80年代就开始写作的诗人——他们都曾是80年代中后期的诗歌潮流（或诗群）中的活跃分子——继续活跃在90年代诗坛。相应于变动着的社会生活和审美取向，他们的写作也经历了内部的调整，并逐渐找到了各自的创作风格。

海子[36]自大学期间开始写诗，在不到七年的时间里，创作了大量的文学作品，包括诗歌、小说、戏剧、论文等。尤其是1984年—1989年的五年中，写下了二百余首抒情诗和七部长诗，后者被称为"《太阳》七部书"。他去世之后，作品才得以单独出版，并引起研究界的重视。海子的抒情短诗有浪漫的、梦幻的色彩，他将自己童年与少年时代的乡村生活经验，凝结成一个质朴、单纯的世界：麦地、村庄、月亮、天空等，是海子诗中经常出现的、带有原型意味的意象。海子赋予这些意象以新诗意，使它们与现代社会的个人经验产生了联系。但海子并不满足于写短诗，他说："我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗，我不想成为一个抒情诗人，或一位戏剧诗人，甚至不想成为一名史诗诗人，我只想融合中国的行动成就一种民族和人类结合，诗和理想合一的大诗"[37]。出自这种理想，海子在他诗歌生涯的后期致力于长诗的写作。曾经单独出版的长诗《土地》是"太阳七部书"中的一部分，它拥有一个大型的象征体系，由生动的灵兽和诗歌神谱组成；长诗的主题涉及人类在当代的整体命运。诗人要说的是，"由于丧失了土地，这些现代的漂泊无依的灵魂必须寻找一种替代品——那就是欲望，肤浅的欲望。大地本身恢宏的生命力只能用欲望来代替和指称"[38]。长诗中熔铸着诗人灵魂的王子形象，是受难、承担和自我牺牲的主体化身。尽管海子的长诗至今没有得到批评界的进一步研究，但他的诗歌理想和他为此付出的青春与生命

的代价，在许多读者中得到认同，并在一定程度上对90年代的中国诗歌产生了影响。

骆一禾[39]的创作在诗的体制上，主要有短诗、百行诗、组诗和长诗四种，其中包括两部巨制长诗《世界的血》、《大海》。骆一禾抒情诗的主题基本上表现为对于爱、生命、青春的肯定和赞美，而他的长诗则反映了一种整体性的建构努力。与海子一样，骆一禾也将长诗的实践建立在对于世界、人类及民族历史等因素的总体把握之上。骆一禾是海子诗歌卓越的阐释者，对于中国诗歌的前景和诗人的任务，他提出了“修远”的命题，显示了诗人宏阔的历史视野与深邃而沉潜的人格品质。

西川[40]大学时代开始写诗。早期的诗歌注重抒情的纯净性，题材涉及自然、爱情的质朴和善良品性。1989年，他的两位诗人挚友海子和骆一禾的相继辞世，以及社会生活的动荡，给西川的精神带来直接而深刻的影响，写作也发生了转变。他不再满足于写单纯而质朴的诗歌，而是将个人的遭遇展开，联通他人与时间，在此基点上揭示出抒情主体“我”的生成过程，也揭示诗歌的虚构性，在诗歌方式上也发生从歌唱的诗歌向叙事的诗歌过渡，组诗《厄运》、《芳名》体现了这种取向。但西川认为，所谓“叙事并不指向叙事的可能性，而是指向叙事的不可能性”，他自己称这种转向为熔叙事性、歌唱性、戏剧性于一炉的“综合创造”[41]。总体而言，西川是一个注重诗歌创作广阔文化背景的诗人，他渴望在自己的诗歌中实现一种复杂性、矛盾性与含混性，由词语、意象衍生出富于抒情与沉思意味的文化想像。这使西川的诗歌有一种强烈的宗教感和热烈的抒情性，其总体的语调是高昂有力的，体现了诗人对诗歌感染力的追求。西川还是诗歌写作中的“知识分子精神”的较早的提倡者。

翟永明[42]1981年开始发表诗歌作品。1984年完成的组诗《女

人》，是近二十首诗的结构完整的组合，它将笔触深入到女性经验的细腻复杂的方面，揭示了女性内在气质的历史构成性及其独特的精神品质。如有的批评家所指出的，“作为一个完整的精神历程的呈现，《女人》事实上致力于创造一个现代东方女性的神话：以反抗命运始，以包容命运终”[43]。从艺术角度看，组诗虽然受到了美国自白派女诗人西尔维亚·普拉斯的启发，但翟永明在语言运用和结构意识上，更接近同时代中国当代诗人的追求。1985 年完成的长诗《静安庄》是又一部重要的作品，它承续了《女人》的自我寻根和成长的主题，并将个人成长和青春性的焦虑溶入到古老的土地象征和时间的命运循环主题之中。在 80 年代，翟永明几乎每年都有一部长诗发表，如《死亡的图案》(1987 年)、《称之为一切》(1988 年)、《颜色中的颜色》(1989 年)等。九十年代初，翟永明一度旅居美国，1992 年回国后写作的《咖啡馆之歌》、《莉莉和琼》、《祖母的时光》、《脸谱生涯》、《小酒馆的现场主题》、《十四首素歌》等，诗风发生了重要变化，由注重内心情绪和生命经验的挖掘，转向对现实生存场景的描摹和评述。值得注意的是，在翟永明的诗歌中，一直贯穿着独立的个人视角与谦恭的交流意识，这使她区别于那种将女性诗歌夸大地理解为自我独白的创作，也使她的诗歌写作具有内在的发展轨迹。

欧阳江河[44]1979 年开始发表诗歌作品，在诗歌写作的同时，欧阳江河还致力于当代诗学理论批评的研究和写作。1983 年至 1984 年间，他创作了长诗《悬棺》，这部长诗显示了欧阳江河的才华和雄心；虽然它的晦涩与庞杂也引起许多非议。这之后，欧阳江河写出了一系列组诗、长诗和短诗。短诗《汉英之间》、《玻璃工厂》、《计划经济时代的爱情》、《傍晚穿过广场》、《去雅典的鞋子》，组诗《最后的幻象》，长诗《椅中人的倾听与交谈》、《咖啡馆》、《1991 年夏天，谈话记录》、《雪》等，是他近年来的优秀之作。欧阳江河被看作是当代具有现代主义倾向的代表诗人之一，这主要体现在他的诗作不以单纯的

抒情和哲理为主题性目标，也不以想像为特色；而是以一套复杂语码，传达了丰富曲折的心智，并发展了他理性的、思辨的述说风格。他的部分诗歌，用语繁复，语势出人意料，诗意富于玄学色彩。诗歌主题触及生存现实、死亡、政治道德等的省察与沉思。

王家新[45]是在诗歌道路上经历了较大变化和实现过自我调整的诗人之一。他前期的部分短诗，如《空谷》、《醒悟》、《蝎子》等，善于捕捉到生存经验中一些微妙的情境，具有冥想气质。这种沉思、冥想的气质，保持到后来的写作。80年代末、90年代初的一段时期，创作了《瓦雷金诺叙事曲》、《一个劈木柴过冬的人》、《词语》、《帕斯捷尔纳克》、《卡夫卡》等作品，标志着他的诗风的又一次转变。这些作品，也可以说是表达"承担"的经验的诗：它们借助吟咏的对象，抒写了一种对于社会转向作用于个人生命的难以承受的处境的体验。接受当代世界诗歌发展的启发，王家新还创作了一系列在特征上非诗非散文的"诗片断系列"（《词语》、《另一种风景》、《游动悬崖》等）。他旅居国外的生活素材，写进《布罗茨基之死》、《挽歌》、《伦敦随笔》等诗作中。王家新善于从他所喜爱的文学大师如卡夫卡、帕斯捷尔纳克、叶芝、布罗茨基等人那里，汲取营养，并将自己的文学目标定位在对时代和社会历史的反思与批判的基点上。在诗歌写作的同时，王家新还写作了大量的诗学论文，对当代诗歌现象和诗学追求，进行思考与评述。

于坚[46]1979年开始发表作品，1984年与韩东等诗人创办《他们》，是80年代诗歌运动的积极参与者。在诗歌创作之余，于坚还写作诗学随想与诗歌批评论文。于坚与生活在北方的一些诗人，在诗歌倾向上有较大差异。他坚持用口语写诗，坚持关注当前的"日常生活"。他的诗有着鲜明的节奏感，词语组合具备有力的强度，如同旋律急促的现代音乐。在90年代出版的诗集《对一只乌鸦的命名》中，

于坚这种从日常生活现象中提炼温馨、朴素的诗意的创作倾向得到加强。《避雨之树》、《感谢父亲》、《弗兰茨·卡夫卡》、《怀念之二》、《对一只乌鸦的命名》等，是其中引人注意的作品。他带有很强实验性质的长诗《0档案》，其独特的诗歌内容、诗体形式和词语组织方式，得到一部分读者的赞赏，也受到另一些人的非议。但从诗人的创作历程看，却是具有重要意义的创作。于坚在写诗过程中还写作诗论，结集为《棕皮手记》。

80年代末以来，具有"新诗潮"取向的、活跃在诗歌界的诗人，还有陈东东、韩东、臧棣、肖开愚、张枣、孙文波、黄灿然、张曙光、伊沙、钟鸣等。陈东东(1961—　)80年代初开始写作，他的诗虽以大都市上海为背景，但蕴涵着古典诗歌的韵味，有一种"唯美"的色彩。《独坐载酒亭。我们该怎样去读古诗》、《雨中的马》、《形式主义者爱箫》等，是富于特色的作品。张枣(1961—　)在80年代开始写诗。现旅居德国。在新诗潮诗人中，他是更多地借鉴中国古典诗歌意蕴者之一。他不避古诗常用的语词、意象，像镜子、花、鸟等；有时也直接使用古汉语语词，但总是传达了一种新的情致。在逻辑上缺乏关联的语词和句子之间建立起感性的、联想的组合，是他常用的方法。臧棣(1964—　)在写诗的同时，也从事诗歌批评、研究工作。他坚持修辞技巧的训练对于诗歌写作的重要性，将诗歌传达当代经验的能力推进到包括抒情等在内的领域。他强调一种"可能性"的诗学，因此而积极评价90年代一些诗人在诗歌叙事性、反讽意识和戏剧性等方向展开的探索。他的作品，记录了诗人对当代社会生活的观察和对当代人内心世界的剖析。肖开愚(1960—　)曾被归入"四川诗人群"，但却可以被认为是特立独行的游离分子。在80年代末，最早在文章里明确提出"中年写作"(《洞开、抑制、减速的中年》，《大河》1989年第7期)。当第三代诗人普遍地把"反崇高"作为诗歌目标时，他则坚持把"美丽"、"崇高"作为当代诗歌的最高境界。他90年代的诗，注

重用修辞的戏剧性来改造诗的抒情性，对日常细节也保持一种充分的敏感。张曙光(1956—)的诗歌生涯开始于80年代中期。他明确意识到当代诗歌在经验的精确性上存在严重不足，而努力想矫正这种缺陷。他也关注日常经验的提取，但并不把返回日常事物看成诗歌的终极目标，认为诗人对日常事物的审视和挖掘之后，更重要的任务是对日常经验的升华。这种内在的态度构成他诗歌的基本视角：在精确描写日常事物的同时，建构一种冥想的、沉思的，有时甚至是玄学的经验氛围。韩东(1961—)1984年主持创办了重要的诗歌刊物《他们》。80年代的创作保持了一种冷静的、个人化同时又富于诗意的抒情性，并且更直接地掺入对日常生活的感觉。他的诗学主张在一部分青年诗人中很有影响。他著名的"诗到语言为止"的命题，旨在反对朦胧诗人所扮演的"历史真理代言人"的角色以及他们强烈的社会意识。他主张当代诗人应更直接、更具体地反映人的生活情状，诗人的责任在于对日常事物保持审美的敏感，并用"口语化"来改写当代诗歌语言。90年代，主要精力用来写作小说，但同时也写出了一批有特色的诗歌作品。

注　释

〔1〕 出生于40年代初期到中期的一些诗人，如张学梦、雷抒雁、傅天琳、周涛等，在当时都被归入"青年诗人"的行列。

〔2〕 "非正式"书刊，指不是由国家出版管理机构批准的出版社、杂志社的出版物。有时又称为"民办"(或"自印"、"内部交流"、"非卖品")书刊。

〔3〕 《致读者》的执笔者为北岛。在《今天》的创刊号中，译载了德国作家亨利希·标尔(现通译H.伯尔)的《谈废墟文学》(程建立译)一文。伯尔谈到人们对他们这一代作家在二次大战后的写作给予"废墟文学"的称号时说，"这种称号是很恰当的：曾经有过那么一场战争，达六年之久，我们从那场战争归来了，我们发现废墟并描写它。只是这种谴责的，几乎病态的声音是奇特的、多少持怀疑态度的……""我们就这样描写战争，描写归来，也描写我们在战争中曾经看到并且在归来时所面对的废墟；这就产生了三

个加在这种年轻文学之上的称号:战争文学,归来文学和废墟文学。"《今天》的编者也许在德国文学那里,发现了一种类似的情景,作为他们文学"设计"的启示。

〔4〕 如1979年4月间,在北京龙潭湖公园八一湖畔举行的,有几百人参加的朗诵会,朗诵了北岛等的18首诗。朗诵会报道见《今天》第4期,1979年6月20日出版。

〔5〕 除第3期是诗歌专号外,每期都刊登小说创作,包括北岛的中、短篇《波动》、《在废墟上》、《稿纸上的月亮》、《归来的陌生人》等。

〔6〕 如北岛的《回答》、《陌生的海滩》、《太阳城札记》、《黄昏:丁家滩》、《一切》、《冷酷的希望》,食指的《这是四点零八分的北京》、《相信未来》、《疯狗》、《鱼群三部曲》,芒克的《心事》、《十月的献诗》、《秋天》、《天空》,舒婷的《四月的黄昏》、《致橡树》,江河的《纪念碑》(组诗)等。

〔7〕 《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》,《星星》1979年第10期。

〔8〕 有关会议出现的激烈争论的情况,未见有文字作如实叙述。但刊发于《文学研究年鉴·1981》(中国社会科学院文学研究所编,中国社会科学出版社1992年版)上的报道和收集会议参加者论文的《新诗的现状和前景》(广西人民出版社出版)一书,提供了争论的一些情况。

〔9〕 《光明日报》1980年5月7日。

〔10〕 孙绍振《新的美学原则在崛起》,《诗刊》1981年第3期;徐敬亚《崛起的诗群》,《当代文学思潮》(兰州)1983年第1期。

〔11〕 章明文章中,作为诗的朦胧、晦涩的引例,是杜运燮的《秋》和李小雨的《海南情思·夜》,并不是新诗潮诗人的创作。但所概括的这一现象,则主要存在于这些青年探索者的作品中。

〔12〕 "朦胧诗"论争的主要文章,参见《朦胧诗论争集》(姚家华编,学苑出版社1989年版)。臧克家指出,"所谓'朦胧诗',是诗歌创作的一股不正之风,也是我们新时期的社会主义文艺发展中的一股逆流","门户开放以后,……有一些外国资产阶级腐朽落后的文艺思潮和流派,在我国也泛滥起来,这是'朦胧诗'等产生的国际方面的影响"(《河北师院学报》1981年第1期)。艾青认为,"朦胧诗"的创作者和提倡者的"理论的核心,就是以'我'作为创作的中心,每个人手拿一面镜子只照自己,每个人陶醉于自我欣赏","这种理论,排除了表现'自我'以外的东西,把'我'扩大到了遮

掩整个世界'。(上海《文汇报》1981年5月12日)有的批评家把这些诗称为"古怪诗",说"现在的古怪诗,不是现实主义的,有的甚至是反现实主义的。它脱离现实,脱离生活,脱离时代,脱离人民。……古怪诗的特点,就是玩弄恍惚朦胧的形象,表达闪闪烁烁的思想"(《河北师院学报》1981年第2期。

〔13〕 重庆诗歌讨论会纪要,见《文艺报》1983年第12期。这期间对"崛起论"批评的重要文章,尚有《在"崛起"的声浪面前——对一种文艺思潮的剖析》(郑伯农,《诗刊》1983年第6期。这篇文章又先后刊于《当代文艺思潮》、《文艺报》、《光明日报》等报刊上),《给徐敬亚的公开信》(程代熙,《诗刊》1983年第11期),《关于诗的对话——在西南师范学院的讲话》(柯岩,《诗刊》1983年第12期)等。1984年3月5日的《人民日报》,发表了徐敬亚自我批评文章《时刻牢记社会主义的文艺方向》。

〔14〕 如作家出版社1986年出版了他们的诗合集《五人诗选》。

〔15〕 《新诗潮诗集》(内部交流,老木编选)上、下两册,由北京大学五四文学社编辑出版。上册中收芒克、多多的诗各近三十首。

〔16〕 舒婷的诗集主要有《双桅船》、《会唱歌的鸢尾花》,诗合集《舒婷顾城抒情诗选》、《五人诗选》等。她的《双桅船》出版于1982年,并获得中国作协的第一届全国优秀新诗奖(1979—1982)。而北岛、顾城、杨炼等在大陆正式出版第一部个人诗集,都要迟至1986年。

〔17〕 这一称号,最早见之于舒婷写顾城的诗《童话诗人》。顾城在国内出版的诗集主要有《黑眼睛》、诗合集《舒婷顾城抒情诗选》、《五人诗选》,《墓床——顾城谢烨海外作品集》等。另有与雷米合著的长篇小说《英儿》。

〔18〕 《诗探索》(北京)1980年第1期:《请听听我们的声音》。

〔19〕 关于这一事件的始末,以及海内外作出的反应和评论,《顾城弃城》(萧夏林主编,团结出版社【北京】1994年版)一书有比较全面的搜集。

〔20〕 江河出生于1949年。诗集有《太阳和他的反光》和诗合集《五人诗选》。杨炼生于1955年。诗集有《荒魂》、《黄》等。

〔21〕 北岛(1949—)在《今天》等刊物发表作品时,也用过原名赵振开和其他的笔名艾珊、石默等。他的作品虽被编入众多的作品集,但在大陆出版的个人诗集,只有1986年的《北岛诗选》。

〔22〕 在当时,"pass北岛"(或"打倒北岛"),是他们中一些人喊出的口号。

〔23〕 据《现代诗内部交流资料》1985年第1期(四川省东方文化研究学会、整体主义研究学会主办)的《第三代诗会》题记称,"随共和国旗帜升起的为第一代,十年铸造了第二代,在大时代的广阔的背景下,诞生了我们——第三代人。"贝岭编的《当代中国诗38首》(自印),贝岭、孟浪编的《当代中国诗歌七十五首》的"前言"中,称他们为"更年轻的一代"。牛汉在文学刊物《中国》1986年第6期《编者的话》中,称之为'新生代'。唐晓渡、王家新编的选收他们作品的集子,名为《中国当代实验诗选》(春风文艺出版社1987年版)。

〔24〕 1986年9月30日《诗歌报》(安徽合肥)和《深圳青年报》。

〔25〕 如北京大学五四文学社1985编辑出版的《新诗潮诗集》下册,贝岭、孟浪1987年编选《中国当代诗歌七十五首》,唐晓渡、王家新编选的《中国当代实验诗选》(春风文艺出版社1987),牛汉、蔡其矫主编的《东方金字塔——中国青年诗人13家》(安徽文艺出版社1991)等。

〔26〕 《深圳青年报》1986年9月30日。两年后,参与大展策划的徐敬亚,以及曹长青等,在稍作补充后,将"大展"的材料汇集为《中国现代主义诗群大观1986—1988》一书,由同济大学出版社(上海)出版。

〔27〕 据《中国现代主义诗群大观1986—1988》一书的记载,他们文学社创立时间为1984年冬,而1998年5月漓江出版社出版的《他们1986—1996》(《他们》十年诗歌选)"后记",则称《他们》这一民间文学刊物,1985年创办。

〔28〕 《〈他们〉略说》,《诗探索》1994年第1辑。

〔29〕 参阅《中国现代主义诗群大观1986—1988》中韩东撰写的他们文学社"艺术自释"。

〔30〕 陈超为《以梦为马:新生代诗卷》所写的序言,北京师范大学出版社,1993年版。

〔31〕 这些宏篇巨制式的"史诗"包括:宋渠、宋炜的《大佛》,廖亦武的《巨匠》,欧阳江河的《悬棺》,石光华的《呓鹰》,万夏的《枭王》等。"整体主义"等的宣言和代表性作品,在他们编辑的《汉诗:二十世纪编年史》(非正式出版物)一书中有较充分的展示。

〔32〕 根据周伦佑后来的回忆,"非非"作为有关诗歌艺术流派,组织创立的时间是1986年1—5月。见周伦佑《异端之美的呈现——"非非"七年忆

事》,《诗探索》1994年第2辑。

〔33〕 王潮《变构语言的努力——“非非”语言意识浅析》,《诗探索》1994年第2辑。

〔34〕 80年代后期以来的“民间”诗歌刊物有:《非非》、《他们》、《倾向》、《发现》、《现代汉诗》、《南方诗志》、《象罔》、《大骚动》、《标准》、《阿波利奈尔》、《声音》、《偏移》、《阵地》、《葵》、《北回归线》、《北门》、《诗参考》、《小杂志》等等。《倾向》后来移至海外出版,大部分为不定期刊物,一些已停刊。

〔35〕 由于诗歌写作本身的多层性,90年代诗集出版情况也比较复杂。不少写诗者自费向出版社购买书号,出版自己的诗作,因此,如果不加分析和挑选地统计这些诗歌出版物,就很难判断90年代诗歌发展的实际成绩。90年代出版的主要的诗歌丛书、诗集有:1993年四川教育出版社的《后朦胧诗全集》(上、下卷,万夏、潇潇主编);1993年北京师范大学出版社的“当代诗歌潮流回顾·写作艺术借鉴丛书”(共六册,谢冕、唐晓渡主编);1997年上海三联书店的《海子诗全编》、《骆一禾诗全编》、《顾城诗全编》;1997年改革出版社的“坚守现在诗系”(欧阳江河《透过词语的玻璃》、翟永明《黑夜里的素歌》、西川《隐秘的汇合》、肖开愚《动物园的狂喜》、陈东东《海神的一夜》);1997年湖南文艺出版社的“二十世纪中国诗人自选集”(陈东东《明净的部分》、西川《大意如此》、欧阳江河《谁去谁留》、王家新《游动悬崖》);1997年春风文艺出版社的“中国女性诗歌文库”(谢冕主编,已出版八册,包括翟永明《称之为一切》、王小妮《我的纸里包着我的火》、唐亚平《黑色沙漠》、海男《是什么在背后》、林雪《在诗歌那边》、蓝蓝《内心生活》、阎月君《忧伤与造句》及傅天琳《结束与诞生》);1998年文化艺术出版社的“90年代中国诗歌”丛书(臧棣《燕园纪事》、张枣《春秋来信》、孙文波《给小蓓的俪歌》、张曙光《小丑的花格外衣》、西渡《雪景中的柏拉图》、黄灿然《世界的隐喻》)。

〔36〕 海子(1964—1989),原名查海生,1964年5月生于安徽省怀宁县高河查湾,在农村长大。1983年毕业于北京大学法律系。1989年3月26日在河北省山海关附近卧轨自杀。正式出版的海子诗集有:《土地》(春风文艺出版社1990年)、《海子、骆一禾作品集》(周俊、张维编,南京出版社1991年)、《海子的诗》(西川编,人民文学出版社1995年)及《海子诗全集》(西川编,生活·读书·新知三联书店1997年)。

〔37〕 参阅《倾向》1990年春第二期“海子、骆一禾一周年祭”专集。

〔38〕 海子《诗学：一份提纲》，见《海子诗全编》。

〔39〕 骆一禾(1961—1989)，生于北京。1983年毕业于北京大学中文系，并开始发表诗作。在北京的《十月》杂志任职时，曾主持《十月之诗》栏目。1989年5月31日因脑血管突发大面积出血去世，年仅28岁。生前发表诗作几十首，并有未发表的近两万行诗作及数万字的诗论、小说，这些作品在90年代先后汇编出版。骆一禾诗集有：《纪念》(长江文艺出版社1985年)，《世界的血》(春风文艺出版社，1990年)、《海子、骆一禾作品集》(周俊、张维编，南京出版社1991年)、《骆一禾诗全编》(张玞编，上海三联书店，1997年)。

〔40〕 西川，原名刘军，祖籍山东，1963年生于江苏徐州市，1985年毕业于北京大学英文系。诗集有：《中国的玫瑰》(中国文联出版公司，1991年)、《隐秘的汇合》(改革出版社，1997年)、《大意如此》(湖南文艺出版社，1997年)、《虚构的家谱》(中国和平出版社，1997年)、《西川的诗》(人民文学出版社，1997年)；随笔集《让蒙面人说话》(东方出版中心，1997年)。

〔41〕 西川《大意如此·自序》。

〔42〕 翟永明，1955年5月生于四川，1980年毕业于成都电讯工程学院。诗集有：《女人》(漓江出版社，1986年)、《在一切玫瑰之上》(1989年)、《翟永明诗集》(成都出版社，1994年)、《黑夜里的素歌》(改革出版社，1997年)和《称之为一切》(春风文艺出版社，1997年)，随笔集有《纸上建筑》(东方出版中心，1997年)。

〔43〕 唐晓渡《女性诗歌：从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》，《诗刊》1987年第2期。

〔44〕 欧阳江河，1956年生于四川泸州。诗集有：《透过词语的玻璃》(改革出版社，1997年)、《谁去谁留》(湖南文艺出版社，1997年)。

〔45〕 王家新，1957年生于湖北，1978年入武汉大学中文系，并开始诗歌写作。诗集有：《纪念》(长江文艺出版社1985年)，《游动悬崖》(湖南文艺出版社，1997年)，诗论集《人与世界的相遇》(文化艺术出版社，1989年)，随笔集《夜莺在它自己的时代》(东方出版中心，1997年)、《对隐秘的激情》(北岳文艺出版社，1997年)。编选《叶芝文集》(三卷，东方出版社，1996年)。

〔46〕 于坚，1954年生于云南昆明。曾当过工人。1984年毕业于云南大学中文系。诗集有：《诗六十首》、《对一只乌鸦的命名》（国际文化出版公司，1993年），随笔集《棕皮手记》（东方出版中心，1997年）。他的长诗《0档案》曾被改编为诗剧在北京上演。



第二十一章　80年代后期的小说(一)

一　文学的“寻根”

在80年代中后期,小说创作出现了另外一些潮流。它们或者是小说家的自觉发动,或者是批评家对于一种创作倾向的归纳。比较重要的有发生于中期的“文学寻根”和80年代末的“先锋小说”和“新写实小说”等。

在1983年到1984年间,以“知青作家”为主的一些中、青年作家,如韩少功、李陀、郑义、阿城、李杭育、郑万隆、李庆西等,围绕文学“寻根”问题,交换过意见,召开过座谈会[1]。1984年年初,李陀在一篇文章里,使用了“寻根”这一语词,表达了“渴望有一天能够用我已经忘掉了许多的达斡尔语,结结巴巴地和乡亲们谈天,去体现达斡尔文化给我的激动”[2]的意向。1985年的夏天,他们便纷纷在报刊上撰文,倡议、宣扬有关文学寻根的主张。韩少功的《文学的“根”》[3]一文,后来被有的人看作是这一文学运动的“宣言”。他认为,“文学有根,文学之根应该深置于民族传统文化的土壤里,根不深,则叶难茂”,认为我们的责任,就是“释放现代观念的热能,来重铸和镀亮”“民族的自我”。其他的文章有:郑万隆的《我的根》,李杭育的《理一理我们的“根”》,阿城的《文化制约着人类》,郑义的《跨越文化断裂带》等。[4]他们互有差异的讲述中,有着重要的共同点:中国文学应该建立在广泛而深厚的“文化开掘”之中,开掘这块古老土地的“文化

岩层”，才能与“世界文学”对话。在理论阐述中，一些前此发表的作品（主要是小说），被提倡者作为体现这一文学主张的范例列举。汪曾祺发表于 80 年代的，取材于家乡（江苏高邮地区）市镇旧时风情习俗的短篇（《受戒》、《大淖记事》等），被作为重视民族文化底蕴而取得成功的例证。贾平凹从 1982 年起发表的有关陕西商州地区的创作，以及稍后李杭育的“葛川江小说”系列（《沙灶遗风》、《最后一个渔佬儿》等），也都被指认为是体现“文学寻根”的成果。此后，文学界对这一话题的讨论逐渐展开，影响也迅速扩大。或者是一些作家创作上有意的追求，或者是批评家基于理论阐释对文本搜寻的必要，一时间，被列入“寻根”项下的作品骤增。如贾平凹的“商州系列”，阿城的《棋王》、《遍地风流》，郑义的《远村》、《老井》，韩少功的《爸爸爸》、《女女女》，郑万隆的《异乡异闻》，王安忆的《小鲍庄》，扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》，以至于张承志、史铁生、陆文夫、邓友梅、冯骥才等的一些小说。在这期间，有的批评文章不限于“文学寻根”这一用以说明潮流的说法，而使用“寻根文学”（“寻根小说”）、“寻根作家”的概念。但是，被指认的作家作品的面貌是否可以这样概括？而作家本人也大多不能认可这一归类，因而，“寻根文学”和“寻根作家”的说法并没有被广泛采用。

文学“寻根”的提倡，既得到热烈欢迎，也受到诘难和批评[5]。批评的主要根据之一，是指责它表现了“复古”倾向，会导向对需要批判性反思的传统文化的回归。在文学取材和主题意旨上，则忧虑于可能使创作纷纷潜入僻远、原始、蛮荒的地域和生活形态，而忽略对现实社会人生问题和矛盾的揭示。[6] 在文学“寻根”的主张发表三年后，发起者之一的李庆西撰文，指出他们当初的主要意图，是在于“寻找民族文化精神”，以获得民族精神自救的能力——实际上回答了人们有关他们脱离现实的责难。[7] 从社会文化背景，以及当代文学的状况等方面考虑，文学“寻根”的提出，应该说有一定的必然性。由于当时人们普遍认为“文革”是“前现代”的“封建主义”的“复辟”，因此，

重提科学、民主的口号,向西方学习,反思“传统”以“走向未来”,是“文革”后主要的社会思潮。在经历了 80 年代前期政治社会层面的批判之后,产生了将“反思”深入到属于事物“本原”意义的趋向,探索历史失误与民族文化心理“积淀”之间的关系。与此同时,对于传统文化的“守成”立场,也在激进氛围的空隙间生长。80 年代东西方文化“碰撞”,使文化比较和不同文化的价值观的评价重新凸现。一些作家不仅体验到“文革”等现实的社会政治问题的压力,而且猝不及防地遭遇到“现代化”进程和“文化冲突”所产生的令人困惑的难题,感受到更为广泛、深刻的“文化后果”的压力。他们会认为,如果以“现代意识”来重新观照“传统”,将寻找自我和寻找民族文化精神联系起来,这种“本原”性(事物的“根”)的东西,将能为社会和民族精神的修复提供可靠的根基。

文学“寻根”的提出,还存在着文学本身的更为直接的动机。“文革”之后,尖锐地意识到当代文学的“贫困”,而积极推动文学进入“新时期”的不少作家,认为可以通过借鉴西方现代文学,来解决中国当代文学发展的难题。关注西方文学的热潮,开拓了作家的视域,引起文学观念、方法上的革新,也产生了依据“观念”、文本写作的现象。在对于西方现代文学历史和作家的状况有了较多了解之后,迫切要求文学“走向世界”(“与世界对话”)的作家意识到,追随西方某些作家、“流派”,即使模仿得再好,也不能成为独创性的艺术创造。在他们看来,以“世界文学”的视境,从中国文化中寻找有生命力的东西,应是中国文学“重建”的更为可行之路。主张“寻根”的作家的这些想法,为美国作家福克纳和南美洲在本世纪后半期取得的文学成就(特别是哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯被授予 1982 年度的诺贝尔文学奖)所启发,也获得证实。心怀焦虑而又雄心勃勃的年轻作家认为,如果将自己的文学创造,植根于悠久而深厚的民族文化土壤之中,以中国人的感受性来改造西方的观念和形式,将有可能产生别开生面的成果。

二 “寻根”与小说艺术形态

作为一种文学主张，文学“寻根”对文学创作，尤其是小说创作产生了多方面的影响。但是，这一时期小说某些艺术特征的形成或凸显，又不能说都是这一主张的直接效果；一些作家的类似创作倾向，也不见得都有十分明确的理论支持。

对于风俗、地域文化的兴趣，是这期间小说创作开始出现的重要现象。当代中国大陆，尤其是“文革”期间的小说，地域、风俗的特征趋于模糊、淡化。主流的文学观念是，历史运动，人的行为、情感的基本构成和决定性因素，是阶级地位和政治意识。其它的一切，都是无足轻重的。这样，小说创作在很大程度上忽视了人的日常生活，体现“历史连续性”的民族文化的、人性的因素，自然会被看作是对于阶级意识的削弱，而受到排斥。在80年代受到普遍认可的小说观念则是，特定地域的民情风俗和人的日常生活，是艺术美感滋生的丰厚土壤，并有可能使对个体命运与对社会、对民族历史的深刻表现融为一体。作为一种证明，文学史的叙述采取了另一种方式：以激进的历史观、更多从政治观念和阶级意识去构撰作品的作家，受到了冷落，而宽容地重视特定情景中的日常生活的创作，成为文学生命力的例证。50至70年代被湮没的沈从文、张爱玲，钱钟书及“京派”小说文学史地位的上升[8]，与小说创作的趋向构成互动的关系。

这样，在80年代，加强对传统生活方式的了解，表现这一生活方式在现代的变迁，为不少小说家所重视。有的甚至细致考察某一地域的住居、饮食、衣着、言语、交际方式、婚丧节庆礼仪、宗教信仰等等，成为拓展创作视境的凭藉。认为“风俗是一个民族集体创作的生活抒情诗”的汪曾祺，对民俗在小说情调、氛围、人的心理表现的重要性的理解，和三四十年代沈从文等的艺术追求有内在关连。倡导、或同情文学“寻根”的作家，如韩少功、贾平凹、郑义、郑万隆、李杭育等，

也都表现了强烈地关心创作中的地域文化因素的倾向。贾平凹的一系列散文、小说,有对于长期处于封闭状态的陕南山区自然和人文景观的描述。李杭育的一组小说,着重对浙江"葛川江"流域风情的考察。其他如郑万隆写黑龙江边陲的山村,乌热尔图写鄂温克族的生活,都汇入"寻根"所诱发的重视民俗表现的潮流中。当然,"地域小说"的追求,在邓友梅、冯骥才、刘心武那里有更自觉、持久的表现。他们都经历了从社会政治性的取材,到写"民俗风味小说"的转移。刘心武的长篇《钟鼓楼》、《四牌楼》等,在北京城区普通市民的生活世相的刻画中,来表现社会变迁与文化变迁的关系。陆文夫在这个期间,对苏州这个城市的风俗沿革,也有专门考察。他的中篇《美食家》,虽说贯穿政治性主题,但对苏州饮食等文化的描述,常逸出这一轨道而成为作品中多彩的部分。邓友梅的写北京的小说和冯骥才的"津门系列",对于京津的风俗和生活于其间的普通市民的言语、心理、情感和行为方式,都有细微、传神的刻画。

比起"伤痕"、"反思"小说来,带有"寻根"特征的小说,在思想倾向和价值估断上,显然表现得复杂而暧昧。倡导"寻根"的那些"知青"出身的作家,他们在"文革"中度过青少年时代。在有可能系统获取传统文化知识之后,他们便惊讶于过去的无知,产生对于"传统文化"的孺慕:"聚一起,言必称诸子百家儒释道",产生"感到自己没有文化,只是想多读一点书,使自己不致浅薄"的冲动[9]。不过,如韩少功、郑义、李杭育、阿城等,他们的小说,都更倾向于将"传统文化"作出"规范"和"不规范"的区分。对于他们所称的,以儒家学说为中心的"规范"的体制化的"传统",持更多的拒斥、批判的态度;而认为在野史、传说、民歌、偏远地域的民情风俗,以及道家思想和禅宗哲学中,有更多的文化"精华"。"文革"后的当代作家,一般会很容易接受"五四"以来对于"传统文化"持激进批判的立场,不过,在东西文化的对话、"碰撞"中,也会走向对悠久而丰厚的民族文化的沉迷,转而怀疑原先所持的批判态度。

在小说艺术的探索上，一些作家受到诸如福克纳、加西亚·马尔克斯的启发，把对于生活情景、细节的真实描述，与象征、寓言的因素加以结合。叙述方式变换的技巧，也在一些作品中得到运用：以"现在时"和"过去现在时"的叙述来处理历史，在叙述者和故事人物，叙述时间和故事时间上构成复杂关系，以此来强化叙述的意识。不过，以现代意识，来审察中国传统小说的艺术方法，作为艺术创造的主要借鉴，在80年代中期以后，也成为一种潮流。这种艺术追求，首先表现为小说整体情调、气氛的营造的重现。其次，在小说语言上，或者向着平淡、节制、简洁的方向倾移，或者直接融进文言词汇、句式，以加强所要创造的生活情景和人物心理的古奥。另外，小说的章法、结构、叙述方式，都可以看到向古代小说取法的情况。汪曾祺在谈中国古代小说时认为，这里存在"两个传统"，即"唐人传奇和宋人笔记"。前者是"投入当道的'行卷'"，因为要使"当道者"看得有趣，赏识作者的才华。后者却"无此功利目的"故清淡自然，自有情致。[10]显然，汪曾祺、贾平凹、阿城等，都属师法朴素节制、清淡自然的一脉。

三 市井、乡土小说

在80年代，小说创作的"农业题材"、"工业题材"等概念逐渐被废弃不用，这既表现了小说观念、也显示了小说创作的重要变化。这种变化，不是从提出文学"寻根"的时候才发生，而是80年代初"反思"小说退潮时就已开始。替代这些运用了三十年的、体现了一个时期文学"风尚"的概念的，出现了"市井小说"、"都市小说"、"乡土小说"、"乡情小说"等称谓。列入"市井"和"都市"项下的创作，有邓友梅、陆文夫、冯骥才、刘心武的一些作品，而归入"乡土"、"乡情"的，则是高晓声、汪曾祺、刘绍棠、古华、张一弓、路遥、陈忠实、贾平凹、张炜、矫健等几乎所有写乡村生活的作家。又因为地域重新成为创作特色的重要构成，因此，在这期间，批评家在作家的类型划分上，地域

也会是首先考虑的依据。这样,便出现了"京味小说"、"津门文化小说"、"齐鲁乡土作家"等名目,或从文化格局的中心与边缘关系上,作出"湘军崛起"、"陕军东征"的描述。

邓友梅[11]50年代开始写作。1956年的描写青年人婚外恋情的短篇《在悬崖上》,在当时引起争论。反右派运动中成为右派分子。"文革"后的小说,有"写北京的和写京外的"两套笔墨。后者有《我们的军长》、《追赶队伍的女兵们》、《凉山月》、《别了,濑户内海》。引起文学界注意的则是前者:即《话说陶然亭》、《寻找画儿韩》、《那五》、《烟壶》、《索七的后人》、《"四海居"轶话》等。其中,分别塑造不同性格、走着相异生活道路的八旗子弟形象的《那五》和《烟壶》,是他这类小说的代表作。这些作品的主人公(皇族后裔、八旗子弟、工匠艺人、落魄文人),他的生命大多联系着传统文化的某些方面,同时又在19世纪末期以来急剧变动中,与社会大潮发生龃龉,而处于社会的边缘。在人物命运的叙述中,穿插各种风俗民情、仪式礼节、典章文物的细致描写。在他的小说中,社会风俗的描写,是人物命运的组成部分,并成为推动情节和人物发展的内在动力。对于已失去其生命活力的"帝都"的衰败的揭发,和对于蕴藏于风俗文物中的传统文化神韵的着迷,交织在叙述中。这种矛盾性,邓友梅以温和的态度处理,避免过分和外显,这使各种冲突的因素得到平衡的控制。但"平和"也会走向"平淡",人物命运悲剧色彩受到削弱,影响了面对历史和现实时的体验深度。邓友梅小说的语言,是经过提炼的地道的京白,在叙述上,能做到从容却不拖沓呆滞。

冯骥才[12]"文革"后一段时间的小说,主要写与"文革"有关的题材。影响较大的中短篇有《雕花烟斗》、《铺花的歧路》、《啊!》、《高女人和她的矮丈夫》、《感谢生活》等。1986年开始的名为《一百个人的十年》的"口述实录文学",也属于这一性质。在写残酷历史和非人遭

遇时，常表现人与人之间的温情，以作为苦难生活的寄托。1984 年在中篇小说《神鞭》的“附记”中，他宣布要“另辟一条新路走走”，这就是写清末民初天津的“闲杂人和希奇事”，并写出“地道的天津味”。因此，批评家称这些小说为“津味小说”。除《神鞭》外，还有中篇《三寸金莲》、《阴阳八卦》、《炮打双灯》和系列短篇《市井人物》。它们中的相当部分，取材于那些“文化遗迹”：男人的辫子，女人的缠足和道家的阴阳八卦等。人物的命运、生活方式和这些“文化”现象有密切关联，甚至人物就是某种“文化”的化身。常采用章回体，并以天津方言、俗语作为小说语言的主体。显然，比起表现“文革”的小说来，冯骥才的“津门系列”，更受到注意。在描述这些“文化遗迹”时，作者表示是在“沿着鲁迅先生对民族劣根性批评的路走”，同时也努力不以简单、粗糙的态度来处理这些习俗所体现的文化观念，企望以历史的眼光来廓清复杂、丑陋现象产生的根据。其中，《三寸金莲》是一部存在较多争议的中篇。作品试图揭示的，是女性缠脚这一陋习产生的历史文化的依据，探索在特定的历史语境中，丑恶的扭曲如何转化为“美”，并在“美”的掩盖下成为“合理”的这一过程。不过，对传统文化的“惰性”和“自我束缚”的反思，却常常难以抗拒地消失在对它的“审美”执迷之中；哪怕是那些“丑态”和“陋习”。冯骥才在写作这些“怪世奇谈”的小说时，会考虑加强娱乐性的传奇因素，但又并非要创作单纯的“通俗小说”。他不愿放弃严肃的思想批判深度，不过这种批判又相当有限。这种沟通“雅”和“俗”的努力，取得了一些成效，也留下诸多的矛盾。

贾平凹[13]（1953—　），陕西丹凤县人。写于“文革”期间到 80 年代初的作品，未更多显示个人的创作特色。开始引起文学界注意的，是 1983 年以后陆续发表的有关陕西商州地区农民生活变迁的小说。它们是被称为“商州系列”的《小月前本》、《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《远山野情》、《天狗》、《黑氏》、《古堡》、《火纸》和长篇《商州》、

《浮躁》。作者说,“欲以商州这块地方,来体验、研究、分析、解剖中国农村的历史发展、社会变革、生活变化”[14]。小说中,对陕南山区自然和人文景观的描写,有意识地为人物的活动和心理特征,提供地域文化(民居、器具、仪式、谣谚等)的背景。80年代中国农村进行的经济改革,农村发生的剧烈变动,改变了传统社会秩序,导致不同价值观和人生方式的选择和“较量”,也由此引发了发生于乡村中的悲欢离合。这是这些小说持续开掘的主题。其间,社会转折期出现的“悲剧人物”,在小说中占有重要位置。他们原先的社会地位和在世人面前所树立的形象发生动摇,陷入恐惧,但仍坚持原有的生活准则,想挽救将要失去的东西。作者描写了他们必然“被剥夺”的命运,但也给予深切的同情。社会变迁所引起的人生体味,是贾平凹长期关注的问题。但由于艺术上的原因,以及和许多当代作家一样的表现中国社会(城市或农村)“历史发展”的承担的意识,使他这部分小说难以摆脱视域上的单一性,带来人物、故事上的重复。90年代初开始,情况有了改变。他更重视作家的人生体验,抵拒了宏大单一的主题的诱惑。这种追求,出现在他的有极大争议的长篇《废都》中。

以古城西安(小说中的“西京”)为人物活动场所的《废都》在1993年出版,是当时小说界和文化界引人注目的事件。这部表现作者所说的苍茫、悲凉的“废都”意识的小说,被一些批评家誉为“深得‘红楼’、‘金瓶’之神韵”,“内容到形式都颇为惊世骇俗”之作;认为在人物刻画上形神兼备,“几近炉火纯青”,标志作者的走向成熟。但小说浓重的“颓废”、“没落”情调和性描写等,受到另外一些人的激烈批评。[15]批评者认为,他表达着对这个衰落、颓败时代的“痛苦”,但对这一切欠缺从高处的观照、审视;在所沉迷的“古典”中,也未能发现进行批判的精神依据。贾平凹的小说,在叙述方式、语言风格和艺术韵味上,力求对于中国明清白话小说艺术的吸纳,在文体上力求形成自然、含蓄、富内在韵味的格调。除小说外,又致力于“美文”的提倡,多年来主持《美文》(西安)杂志的工作。

莫言[16]1985年在解放军艺术学院学习期间,发表了《透明的红萝卜》,受到好评。次年,中篇小说《红高粱》的发表,产生很大反响。随后,他又写了与《红高粱》在故事背景、人物等有连续关系的几个中篇,它们后来结集为《红高粱家族》[17]。这些小说,主要以对小说中的故乡高密的记忆为背景展开。《红高粱》系列,以及发表于1995年的长篇《丰乳肥臀》,是作者对于民族的骁勇血性的那种理想状态的寻找。显然,他也要如福克纳那样,不断叙述他所建造的"高密东北乡"的故事。这些图景,来源于他童年的记忆,在那片土地上的见闻,以及他的丰沛的感觉和想像。他把笔伸向"历史",在这片充满野性活力的生活场景上,叙述先人在过去年代的生活,他们("我爷爷"、"我奶奶")生命的奔放热烈和无所拘束的传奇性经历。另一些小说,写当代的乡村生活,农民的情感、生存状态,人的本性所受到的压抑和扭曲。如《透明的红萝卜》、《金发婴儿》、《枯河》。这两部分作品似乎构成一种对比,而暗含着对生活于其中的后代的怯懦、孱弱的批判。

莫言的小说,表现了富于感性化的风格。他的写作,对当代小说过分的观念结构所形成的文体模式,是一次冲击。他采用一种不受控制的、重视感觉的叙述态度。在描述中,心理的跳跃、流动、联想,大量的感官意象奔涌而来,而创造一个复杂的、色彩斑斓的感觉世界。这种强烈的感性体验的写作方式,与对于带有原始野性生命力的向往有关。不过,有的小说也会由于对感觉过分倚重,表现出控制不够、刻意追求暧昧意象的倾向。

四 群体、流派之外

在自称或被称的文学群体、流派涌动更迭的80年代,汪曾祺是为数不很多的"潮流之外"的作家之一。他按照自己的文学理想写

作，表现他熟悉的、经过他的情感、心智所沉淀的记忆。这种独立姿态的确立，为他比较丰厚的艺术"储备"所支持。他虽然被一些批评家当作"寻根"作家谈论，但那只是作品的意绪符合对于"寻根"的某种理论归纳。

汪曾祺[18]出生在江苏高邮的士绅之家。1939年进入昆明的西南联合大学文学系学习。当时，沈从文在该校任教授，对汪曾祺后来的创作有很大影响。这一期间所阅读的弗吉尼亚·伍尔芙、阿索林、纪德、普鲁斯特等的翻译作品，也在他40年代的创作中留下痕迹；这些作品(《复仇》等)收入《邂逅集》(1948)中。1958年汪曾祺成为右派分子，后到张家口地区劳动。60年代初任北京京剧团编剧，发表《羊舍一夕》等小说，编写京剧剧本《范进中举》、《芦荡火种》(后改名《沙家浜》)。80年代以后进入他的小说创作高潮期。和当代大多数小说家不同，他不涉足中长篇，从未试验全景式或"史诗"性的巨构。"我只写短篇小说，因为我只会写短篇小说。或者说，我只熟悉这样一种对生活的思维方式"[19]。他的短篇，大多取材家乡乡村和市镇的旧日生活，也有的写到昆明、上海、北京等地。"我的一部分作品的感情是忧伤，比如《职业》、《幽冥钟》；一部分作品则有一种内在的欢乐，比如《受戒》、《大淖记事》；一部分作品则由于对命运的无可奈何转化出一种常有苦味的嘲谑，比如《云致秋行状》、《异秉》。但是总起来说，我是一个乐观主义者。我的作品不是悲剧。我的作品缺乏崇高、悲壮的美。我所追求的不是深刻，而是和谐。"[20]对于市井平民和下层知识分子的僵硬刻板的生活和他们有些卑琐的心理行为，他的小说不无针砭和嘲讽，但更多的是发现乡镇民间生活的美和健康人性。小说中的那种中国传统"文人"的情调和视角，也因民间具有生命活力的因素而受到"拯救"，某些陈旧气味受到抑制。80年代末以后的创作，多以士大夫和知识分子的生活为表现对象，风格从平淡转向苍凉。

汪曾祺的小说注重风俗民情的表现。既不特别设计情节和冲

突，加强小说的故事性，着意塑造“典型人物”，但也不想把风俗民情作为推动故事和人物性格的“有机”因素。他要消除小说的“戏剧化”设计（包括对于情节和人物性格的刻意设计），使小说呈现如日常生活的自然形态[21]；在这方面，他继续的是40年代“京派作家”作过的那种质疑“戏剧化小说”的努力[22]。在“散文化”小说的展开中，让叙述者的情致，自然地融贯、浸润在色调平淡的描述中。文字则简洁、质朴，但不缺乏幽默和典雅。他在小说文体上的创造，影响了当代一些小说和散文作家的创作。

注　释

〔1〕〔7〕　参见李庆西《寻根：回到事物本身》，《文学评论》1988年第4期。

〔2〕　《创作通信》，《人民文学》1984年第3期。

〔3〕　刊于《作家》1985年第6期。

〔4〕　分别刊于《上海文学》1985年第5期，《作家》1985年第6期，《文艺报》1985年7月6日，《文艺报》1985年7月13日。

〔5〕　如唐弢在《一思而行——关于寻根》（《人民日报》1986年4月30日）中说，“我以为‘寻根’只能是移民文学的一部分，‘寻根’问题只能和移民文学同在”，“除此之外，先生们，难道你们不是中国人，不是彻头彻尾地生活在中国大地上的吗？还到哪里去‘寻根’呢？”

〔6〕　李泽厚的《两点祝愿》（《文艺报》1985年7月27日）在表示了对“寻根”的有限度的理解之后说，“为什么一定都要在那少有人迹的林野中，洞穴中，沙漠中而不是在千军万马中，日常世俗中去描写那战斗、那人性、那人生之谜呢？”

〔8〕　在“文革”后中国现代小说的重评和发现中，夏志清的《中国现代小说史》一书，曾发生过重要影响。

〔9〕　郑义《跨越文化断裂带》。

〔10〕　《中国当代作家选集丛书·汪曾祺》一书的“代序”，人民文学出版社1992年版。50年代初，孙楷第在谈到当代小说作家向古代小说学习时，也对唐人传奇有所贬抑，认为“传奇是史传的别支，是智识阶级士大夫阶级的高贵文学”，“坐在屋里自己说自己的话”。孙楷第推重的是明末白话短

篇小说,因为它们的作者"化身为艺人,面向大众说话"。见《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》,《文艺报》1951年第4卷第3期。

〔11〕 邓友梅,原籍山东平原县,1931年出生于天津。参加过八路军和新四军。在日本当过劳工。1946年开始发表作品。主要作品集有《邓友梅短篇小说选》、《邓友梅代表作》、《邓友梅自选集》(1~5卷)等。

〔12〕 冯骥才(1942—　),祖籍浙江慈溪,出生于天津。中学毕业后,当过篮球运动员,一度又专事绘画。70年代后期开始文学创作。

〔13〕 贾平凹(1953—　),陕西丹凤县人。1972年入西北大学中文系学习,开始发表作品。作品集除长篇《商州》、《浮躁》、《废都》、《白夜》、《土门》的单行本外,有《小月前本》、《腊月·正月》、《天狗集》,以及《贾平凹自选集》、《贾平凹小说精选》、《贾平凹文集》等。

〔14〕 《小月前本·代序》。《小月前本》,花城出版社1984年版。

〔15〕 贾平凹关于《废都》的创作谈,及作品出版后评价、争论的情况,可参见《废都废谁》(萧夏林主编)一书。学苑出版社1993年版。

〔16〕 莫言(1955—　),山东高密人。在家乡上小学,"文革"发生辍学务农。1976年应征入伍。1984年至1986年,就读于解放军艺术学院文学系。80年代初开始发表作品,主要作品集有:《红高粱家族》、《透明的红萝卜》、《爆炸》、《天堂蒜苔之歌》、《怀抱鲜花的女人》,长篇小说《满园》、《丰乳肥臀》等。另出版有《莫言文集》。

〔17〕 《红高粱》和《高粱酒》、《狗道》、《高粱殡》、《狗皮》等,1987年汇集为《红高粱家族》由解放军文艺出版社出版。有的批评家将它称为长篇小说,有的则称为系列小说。

〔18〕 汪曾祺(1920—1997)。他的作品集,除1948年的《邂逅集》外,80年代后出版的主要有《汪曾祺短篇小说选》、《晚饭花集》、《汪曾祺自选集》、《蒲桥集》、《孤蒲深处》、《汪曾祺文集》、《矮纸集》等。

〔19〕〔20〕 《汪曾祺自选集·自序》,漓江出版社1987年版。

〔21〕 这方面的论述,参见汪曾祺《桥边小说三篇·后记》,《收获》(上海)1986年第2期。

〔22〕 在40年代,废名、沈从文、周作人、芦焚等,都批评了"戏剧化小说"对生活进行人为的结构,将社会人生波澜化,而主张"不装假,事实都恢复原状",展示生活的"本色",写作"自自然然的""散文化的小说"(或"随笔风

的小说”)。在这期间,汪曾祺也发表了类似的主张。有关情况,参见钱理群编《20世纪中国小说理论资料(第四卷)》,及该资料集《前言》,北京大学出版社1997年版。



第二十二章　80年代后期的小说(二)

一　文学探索和“先锋小说”

在80年代中、后期,文学与社会政治的关系,不像80年代初那样呈现“粘着”状态,作家、读者对文学成为政治意图和观念载体的方式,也不再持普遍的赞赏、呼应的态度。与此同时,商品经济的发展,不可避免地改变人们的生存条件和生活方式,“纯文学”的“边缘化”趋势也日益明显。在这一情势下,文学观念的反省、调整的步伐加速,作家有可能向“通俗小说”等大众文艺的方面倾斜,但也可能转而更多面向“文学自身”,探索的势头得到加强。从后一方面说,诗歌有明显的“实验”色彩的“第三代诗”。小说则有“寻根小说”、“现代派小说”、“先锋小说”和“新写实小说”的出现。这些探索的趋向,主要表现为借助西方20世纪文学所提供的经验,寻求创作题材和艺术方法上的各种可能性。主题的对于具体现实社会政治问题的超越,艺术上摆脱“写实”方法的拘囿,以追求“本体意味”的形式,和“永恒意味”的生存命题:这在当时成为很有诱惑力的目标。这种“本体化”形态的想像,与他们曾经预期的“世界化文学”的想像是一致的。对于这些“与西方现代哲学思潮、美学思潮以及现代主义的文学创作密切相关、并且在其直接影响之下的”,“其作品从哲学思潮到艺术形式都有明显的超前性”[1]的小说,当时的批评界曾使用“新潮小说”、“现代派小说”、“实验小说”、“先

锋小说”等不同指称。到了 90 年代,人们在谈论这些小说潮流时,所使用的概念已较为一致。“现代派小说”、“先锋小说”和“新写实小说”各自的含义,和它们各所涵盖的范围,得到了分离。

1985 年前后,是小说界创新意识高涨的时间。这一年,文学“寻根”和“现代派小说”,是创新潮流中首先出现的现象。在被批评家列入的“寻根”小说中,有的并不具有当时所称的“先锋”的特征,但其中有一些,则肯定与这种先锋性探索有关,如韩少功的《爸爸爸》,莫言的《红高粱》等。但由于文学“寻根”所涵盖的创作,从艺术思维和表达方式看多样而复杂,因此,作为文学潮流,它一般不被统一地作为“先锋”文学看待。产生于这一期间的“现代派小说”,从命名上便可以看到对其性质的判定。1985 年,刘索拉的中篇《你别无选择》[2]发表,引起热烈反响,被有的批评家称为“真正的”现代派小说。这一评语,反映了 80 年代以来文学创新者的广泛期望:中国能诞生像西方那样的“现代派”作品。这一期待,由 80 年代前期一系列的事实所推动和加强:王蒙对“意识流”,和宗璞对荒诞、变形等现代小说技法的应用[3];《现代小说技巧初探》[4]的出版(1982),李陀、刘心武、冯骥才的通信;关于西方现代派文学的论争(1982—1984),李陀的《七奶奶》、《自由落体》等小说所做的“实验”等。在《你别无选择》之后,徐星发表了《无主题变奏》。而残雪也在这期间陆续写作了《污水上的肥皂泡》、《公牛》、《山上的小屋》等小说。

通常认为,刘索拉、徐星的小说,与《麦田的守望者》(塞林格)、《在路上》(凯鲁亚克)、《第二十二条军规》(梅勒)等存在某种联系。在这些小说中,有着类乎西方某些现代小说流派的主题和表现方法:“荒诞”、“变形”;“人物几乎没有历史和过去”;“形象化的抽象”;“每一个人物都是主人公因而并没有一个专门的主人公,人物都有一个被夸张了的特征因而你只记住了这个特征”[5];等等。刘索拉小说讲述的,是就读于音乐学院的青年人的生活、情绪。他们成长于与上一代人不同的文化环境,意识到(但也夸大了)他们与“上一代人”不

同的价值准则，想以自己的准则去追求艺术和人生，却与环境发生冲突。《无主题变奏》的主人公，看到现实的虚伪，自愿处于社会的边缘，对流行的价值观念和生活方式，采取蔑视、嘲讽的姿态。这些小说，以戏谑、或愤世嫉俗的夸张叙述，来嘲笑当代基于某种价值标准之上的“崇高”，同时也表现了他们在满不在乎掩盖下的惶惑和痛苦。不过，不久之后批评家发现，刘索拉和徐星所表达的，与其说是反抗现代社会的“非理性”精神，不如说是刚走出“文革”阴影的一代人，在现代化、民主化进程中，对于人性、自由精神，对于主体创造性追求的“情绪历史”。从批评家对西方“现代派”文学的理解出发，他们觉得这两者在产生的语境和小说文化内涵上存在差异，于是宣称这些“真正的”现代派小说其实仍不纯粹：“我们没有严格意义上的现代主义小说”，遂引发了有关“伪现代派”的争论[6]。也正是基于这一认识，有的批评家在谈到这一时期的小说探索时，会坚持将“现代派”小说与随后出现“先锋小说”加以分开。这种区分的根据是，前者表现了对于小说的精神气质更多的关注，而后者则有着更鲜明的“文体”(或小说“范式”)实验的指向。因此，虽然残雪和马原几乎同时出现和同样引人注目，但只有马原(而不包括残雪)被批评家看作是“先锋小说”的起点。这种区分，立足于对“文体”的纯粹性的信仰。其实，“先锋小说”应该说同时从马原和残雪那里得到启发：马原的叙述的自觉，和残雪的以非现实的意象冷静地展示“恶”、“暴力”的能力。

“先锋小说”(或“实验小说”)在开始阶段，重视的是“文体的自觉”，即小说的“虚构性”，和叙述方法上的意义和变化。小说“实验”的观念和方法的依据，与法国的“新小说”(但阿兰—罗布·格里耶的“零度叙述”理论，也被一些批评家用来描述“新写实小说”的文体特征)、阿根廷的博尔赫斯的创作和理论有关。被用来解说“先锋小说”文体实验的依据的，还有 60 和 70 年代美国的所谓“反小说”。[7] 马原发表于 1984 年的《拉萨河的女神》，是大陆当代第一部将叙述置于重要地位的小说。他的小说所显示的“叙述圈套”[8] 在那个时间成为

文学创新者的热门话题。后来陆续发表《冈底斯的诱惑》、《西海无帆船》、《虚构》、《康巴人营地》、《大师》等。洪峰1986年的《奔丧》，1987年的《瀚海》、《极地之侧》，也被看作依循马原写作路线的作品。但洪峰的小说不仅限于“文体”的实验，而有着对于“叙述”与“意义”关系的探索：这是马原最初的小说所要回避的。在1987年间，这种写作，成为一股潮流。除了马原、洪峰外，这一年“先锋小说”的重要作品，有余华的短篇《十八岁出门远行》、《西北风呼啸的中午》，中篇《四月三日事件》，格非的《迷舟》，孙甘露的《信使之函》，苏童的《桑园留言》、《一九三四年的逃亡》、《故事：外乡人父子》，叶兆言的《五月的黄昏》。在此后的几年里，上述作家还发表了许多作品，如余华的《现实一种》、《世事如烟》、《劫数难逃》，苏童的《罂粟之家》、《仪式的完成》、《妻妾成群》，格非的《没有人看见草生长》、《褐色鸟群》，孙甘露的《访问梦境》、《请女人猜谜》等。

重视“叙述”，应该说是“先锋小说”开始最引人注目的共通之处。他们关心的是故事的“形式”，即如何处理这一故事。他们把叙事本身看作审美对象，运用虚构、想像等手段，进行叙事方法的实验，有的并把实验本身，直接写进小说中。与传统小说竭力创造与现实世界对应的“真实”幻象相反，马原明白指出他的小说就是一种编造，“我就是那个叫马原的汉人”是经常在小说中出现的句子。“虚构”是他一篇小说的题目，里面交代小说材料的几种来源。在讲述故事时，只是平面化地触及感官印象，而强制性地拆除事件、细节与现实世界的联系。读者将难以得到通常小说有关因果、本质的暗示，和有关政治社会、道德、人性之类的“意义”。这种写作，在一开始，对小说界具有巨大的冲击，而有的作者，也提供了这种“实验”的熟练文本。它们拓展了小说的表现力，强化了作家对于个性化的感觉和体验的发掘；同时，也抑制、平衡了当代小说中“自我”膨胀的倾向。从这一点而言，其意义不仅是“形式”上的。当然，“先锋小说”那些出色的作品，在它们的“形式革命”中，总是包含着内在的“意识形态涵义”。它们对于

“内容”、“意义”的解构，对于性、死亡、暴力等主题的关注，归根结蒂，不能与中国现实语境，与对于“文革”的暴力和精神创伤的记忆无涉。笼统地说在“先锋小说家”的作品中寻找象征、隐喻、寓言，寻找故事的“意义”都将是徒劳的——这种说法，并不是事实。只不过历史和现实的有关社会、人性的体验的记忆，会以另外的方式展开。不过，“先锋小说”总体上的以形式和叙事技巧为主要目的的倾向，在后来其局限性日见显露，而不可避免地走向形式的疲惫。“先锋小说家”很快分化，他们的创作也不再作为有突出特征的潮流被描述。

二　对“新写实”的描述

在“先锋小说”出现的同时或稍后，小说界的另一重要现象，是所谓“新写实小说”的出现。对“写实”倾向的小说的关注，主要出自两方面的原因。一是在80年代中期，尽管先锋性的小说探索占据重要地位，但许多作家仍在“写实”的轨道上写作，并在文学观念和艺术方法的不断调整中，出现一批与前此的“写实”小说(或“现实主义”小说)不同的成果。另一是文学界的一些人存在着对已被过分渲染的“先锋小说”的某种不满情绪。对“先锋小说”的批评，主要是认为它们“疏离”了中国现实生活处境，和“疏离”了“读者大众”。在这种情况下，方方、池莉、刘恒、刘震云等的一些小说发表[9]，让有的批评家产生“使人舒了一口气般的快慰”。他们密切关注这一写作倾向，并借此来倡导、阐发他们的创作主张。

在最初的批评文章中，有的批评家把这种创作倾向称为现实主义的“回归”[10]。这期间出现的名称还有“后现实主义”、“现代现实主义”、“新写实主义小说”、“新小说派”等。而“新写实小说”的概念使用最为广泛。在“新写实小说”的宣扬和推广上，出版于南京的文学杂志《钟山》开展了一系列活动。1988年10月，它与《文学评论》联合召开了“现实主义与先锋派文学”的讨论会。自1989年第3期

开始,《钟山》开辟了"新写实小说大联展"的专栏,宣称"在多元化的文学格局中,1989年《钟山》将着重提倡一下新写实小说"。该刊的"卷首语"写道:"所谓新写实小说,简单地说,就是不同于历史上已有的现实主义,也不同于现代主义'先锋派'文学,而是近几年小说创作低谷中出现的一种新的文学倾向。这些新写实小说的创作方法仍以写实为主要特征,但特别注重现实生活原生形态的还原,真诚直面现实,直面人生。虽然从总体的文学精神来看,新写实小说仍划归为现实主义的大范畴,但无疑具有了一种新的开放性和包容性,善于吸收、借鉴现代主义各种流派在艺术上的长处。"同年10月,这家杂志还和《文学自由谈》(天津)联合召开"新写实小说"讨论会。在此前后,评述研究这一创作倾向(一些文章或称"流派")的文章大量出现,几年里,总计达到一百多篇。而被称为"新写实"的作家,除池莉、方方、刘震云、刘恒以外,还有叶兆言、苏童、范小青、李锐、李晓、杨争光、迟子建等。但在作家创作的归属划分上,意见并不完全一致[11]。刘震云的《塔铺》、《新兵连》、《单位》、《一地鸡毛》、池莉的《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》,《冷也好热也好活着就好》,方方的《风景》,刘恒的《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》,通常被看作"新写实小说"的代表作。

可以看到,"新写实小说"的提出,既是对一种写作倾向的概括,也是批评家和文学杂志"操作"形成的文学现象。在这种情况下,对于"新写实"概念的内涵,和被列入的作品的特征,会存在不同的描述。有的"新写实"小说家,对领受这一称号并不很情愿[12]。尽管"新写实"的存在与批评和文学杂志的活动密切相关,但是,作为一种有独特征象的创作现象,却不可否认。"新写实小说"的"新",是相对于当代写实小说的一段状况而言。与当代写实小说强调"典型化"和表现历史本质的主张有异的是,对于平庸的俗世化的"现实","新写实"作家表现了浓厚兴趣。注重写普通人("小人物")的日常琐碎生活,在这种生活中的烦恼、欲望,表现他们生存的艰难,个人的孤独、

无助，并采用一种所谓“还原”生活的“客观”的叙述方式。叙述者持较少介入故事的态度，较难看到叙述人的议论或直接的情感评价。这透露了“新写实”的写作企图：不作主观预设地呈现生活“原始”状貌。“新写实”作家的现实观和写作态度，使他们的创作切入过去“写实”小说的“盲区”，但也会产生对现实把握的片断化和零散化。

不同批评家对“新写实”特征的描述并不一致，而同被列为“新写实”作家的创作，也存在很大的差异。因此，也有一些批评家认为不应作勉强的理论界定。与“先锋”小说的状况相似，由于90年代作家创作的变化，“新写实”作为一种创作倾向描述的用语，逐渐变得可疑起来。90年代以后“新写实”作家中的许多人，不约而同地转向“历史”，这使敏感的批评家欣喜不已，又有了“新历史小说”名目的发明。

三　“先锋小说”作家

残雪[13]一般都会被看作是“现代派”小说家，这里把她放在“先锋”中谈论，含有删繁就简的意思。残雪1985年发表第一篇小说。作品主要有《山上的小屋》、《苍老的浮云》、《公牛》、《我在那个世界里的事情》、《阿梅在一个太阳天里的愁思》、《黄泥街》、《天堂里的对话》、《突围表演》等。她的小说没有通常批评家所概括的女性创作的那种风格(柔美，细腻，情绪性等)。她将现实与梦幻加以“混淆”，以精神变异者的冷峻感觉和眼光，创造了一个怪异的世界。在这个世界里，有许多恶、丑的意象，有不断的梦呓和谵语。乖戾心理的描述，将读者带进有关人的精神欲望的内心世界，展示在特定社会文化环境中人性卑陋、丑恶的缺陷。残雪以梦展开的心理现实，主要关注人与人之间关系的内容：他们之间的对立、冷漠、敌意。这种情况，不仅存在于广泛的生活环境里，也存在于以血缘、亲情为纽带的家庭成员之间。残雪创造这个世界时，并不运用“寓言”的方式：以理知的立场，通过变形、夸张来寓意某种隐义。她更多的是诉诸个人的感觉、

潜在经验、记忆。不安的、神经质的人，生活在阴暗、有着南方潮湿和霉味的环境中。与人一起存在的是墨色的雨，是墙壁的裂缝，是苍蝇、老鼠、蛆、白蚁和蝙蝠。人因无法把握自身，无法逃脱死亡的"剥夺"而精神惊恐，而不断地自我折磨和相互折磨。不过，残雪的世界的范围和深度是有限的，特别是从对人的生命、人性等的发掘的角度去衡量时，更是如此。这导致了她的小说出现的某些单一和重复的现象。

苏童[14]1983年开始发表作品，但待到1987年《一九三四年的逃亡》，才受到注意。主要作品还有，中短篇小说《罂粟之家》、《妻妾成群》、《红粉》、《园艺》、《离婚指南》，长篇小说《米》、《我的帝王生涯》、《城北地带》、《紫檀木球》等。他的小说，大多取材"历史"。对于"意象"的经营极为关注，尤其擅长女性人物的细腻心理的表现。在有关旧时中国家族的叙事中，流露着忧伤、衰败的情调和气息。《妻妾成群》写现代女性的婚姻悲剧，这一"五四"以来常见的题材，被作了不同的处理。主人公自愿走进旧式家庭，尽管有过人的才情和气质，却无法抗拒失败的命运。苏童的小说，既注重现代叙事技巧的实验，同时也不放弃"古典"的故事性，在故事讲述的流畅、可读，与叙事技巧的实验中寻求和谐。事实上，从《妻妾成群》开始，"先锋"性的实验成份已明显削弱。在对待历史和人情上，他的小说表现了传统士大夫的融入态度，对于红颜薄命等主题和情调写得富有韵味，这削弱了小说中的创造性的文化内涵。——当然，后者也许不是作者所要追求的。流畅而优雅的叙述风格，熟习的题材性质，和《妻妾成群》、《红粉》被改编成电影，使他在"先锋作家"中，拥有最多的读者。

与作品有更多可读性和传统文人小说风味的苏童不同，格非[15]更具浓厚的"先锋性"。发表的第一篇小说是1986年的《追忆乌攸先生》。他的作品常让一般读者感到晦涩难解，出现被称为"叙述的怪

圈”的结构。这在最初的《迷舟》(1987)和《褐色鸟群》(1988)中,就有令人印象深刻的体现。在《迷舟》中,传统小说故事的重要关节(萧去榆关是递送情报还是与情人会面),在这里却出现了“空缺”,而使故事的推进变得扑朔迷离,也阻隔了读者的阐释、想像路线。《褐色鸟群》在主旨和叙事方法上,更为晦涩玄奥。这些小说有着博尔赫斯的影响,但不是生硬的模仿之作。此后的写作,沿着开始的这一“路线”展开,即面对具体现实和历史情景,持续地思考人的生存等一系列令人困惑而难解的问题。由于小说叙述人的知识分子背景,和叙述方式上的沉思的品质,他的小说在 90 年代,被有的批评家称为“知识分子式叙述”。除中短篇小说以外,90 年代还发表了多部长篇,如《敌人》、《边缘》、《欲望的旗帜》等。

在 80 年代末被称为“先锋小说家”的还有孙甘露、叶兆言、扎西达娃。叶兆言[16]以《枣树的故事》知名,在这个中篇里,讲述了一个名叫岫云的女子的故事。在艺术方法和小说文体上,他其实有更大的包容性;这给热衷于归类的研究者出了难题。他的《状元境》、《追月楼》、《半边营》等中篇,被称为“夜泊秦淮”系列,表现了浓厚的“文人”情调。其他重要作品还有《艳歌》、《挽歌》、《去影》、《绿色陷阱》等。除了中篇以外,还发表了长篇《死水》、《一九三七年的爱情》。孙甘露[17]1986 年发表《访问梦境》,这篇小说连同随后出现的《信使之函》,在 80 年代后期,与格非的《迷舟》,常被作为“先锋小说”在文体实验上的典型文本加以讨论。《信使之函》等小说,采用“极端”的“反小说”的文体形式,表现了孙甘露创作始终坚持的“先锋性”和“实验性”。在这些作品中,缺乏可供辨析的故事情节和主题;局部语句、段落的美感和机智的碎片,与总体的“混乱”处在同一结构中。由于这种实验的“极端性”,有的人怀疑它们是否还是“小说”,另一些人则将它们称为中国的“后现代小说”。孙甘露后来的作品还有《请女人猜谜》、《夜晚的语言》、《眺望时间消逝》,《忆秦娥》,和出版于 90 年代的长篇《呼吸》。

比起80年代以来的许多小说家来,余华的作品数量并不多。他对写作有一种谨慎、甚至苛刻的态度。余华[18]1983年开始发表作品,开始一段时间没有引起注意。“1986年以前的所有思考都只是在无数常识之间游荡”,直到1987年的短篇《十八岁出门远行》和1988年的中篇《现实一种》,才“寻找”到了“一种全新的写作态度”,“思考脱离了常识的围困”。在这些作品(连同《四月三日事件》、《世事如烟》)中,对于“暴力”和“死亡”的精确而冷静的叙述,和在“冷静”后面的巨大的愤怒,让当时的许多读者感到骇讶。以至有的批评家将这位“年纪轻轻”的作家的写作称为“残忍的才华”(刘绍铭语)。这些小说以一种“局外人”的视点,和冷漠、不动声色的叙述态度,构造“背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑”的“虚伪的形式”[19]。他拒绝那些关于“现实”的共享的结论,以其想像力来挣脱“日常生活经验”的围困。《鲜血梅花》、《河边的错误》、《古典爱情》,这些通常被看作是对于武侠、侦探、言情小说的戏拟作品,也参与了对于现实秩序的经验的颠覆。而事实上,余华这时只不过是发掘了过去被遮蔽、掩埋的那部分“现实”。在他看来,为人的欲望所驱动的暴力,以及现实的世界的混乱,并未得到认真的审视。他坚持以一个艺术家对这个世界的语言和结构的独创性发现出发,来建立对于“真实”的信仰和探索。

余华的这种和“现实”,和日常经验的“紧张”关系,在90年代初写作《在细雨中呼喊》开始,有了缓和,或者说,尝试新的解决方式。他意识到,作家的想像力,和对于“真实”的揭示,并不一定都要采取与日常经验相悖的方式。这种变化,更重要的是来源于他与现实的态度的调整。“随着时间的推移,我内心的愤怒渐渐平息,……作家的使命不是发泄,不是控诉或者揭露,他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好,而是对一切事物理解之后的超然,对善与恶一视同仁,用同情的目光看待世界”[20]。在此以前的中短篇中,时间和空间是封闭、抽象化的,缺乏延展性的,排斥“日常经验”

的。90年代的几部长篇(《活着》、《许三观卖血记》),日常经验("实在的经验")不再被置于与他所追求的"本质的真实"相对立的地位上。他的叙述依旧是冷静,朴素,极有控制力的,但更加入了含而不露的幽默和温情。透过现实的混乱、险恶、丑陋,从普通人的类乎灾难的经历和内心中,发现生活的简单而完整的理由,是这些作品的重心。

四 "新写实"小说家

池莉[21]1987年发表的《烦恼人生》,是被批评家用来阐述"新写实小说"特征的主要文本之一。这篇小说与此后发表的《不谈爱情》、《太阳出世》,被称为"新写实三部曲"。在"新写实"作家中,池莉是最明确自己要表现"新"现实的一位。《烦恼人生》对中年人的生存困惑,因与《人到中年》(谌容)的理想主义处理方式完全不同而受到推举[22]。她以关切、认同的态度,来描述俗世形态的生活,写普通人(主要是武汉市民)的婚姻、家庭等日常生活状况。不过,进入90年代,她对当代都市生活的理解趋于复杂,对世俗"现实"认同的态度也有了调整;在文体上则转向都市言情小说的流畅和趣味的追求。这表现在《紫陌红尘》、《一去永不回》、《让梦穿越你的心》等作品中。池莉的小说,还有"历史题材"的《你是一条河》、《预谋杀人》和《凝眸》。

方方[23]1982年发表富于理想热情的小说《大篷车上》。随后的《白梦》、《白雾》、《白驹》,开始转向表现普通人灰色、沉闷的生活。1987年的《风景》在评论界反应热烈,这个中篇也被当作"新写实"小说的代表作,这其实也是方方写得最好的作品。小说对于城市底层卑微、残酷的生存状况的表现,比起另一些"新写实"作品来,远为复杂,而独特的视角和叙述语调所包含的"批判性",也更为一些评论家所重视。80年代末至90年代初的《祖父在父亲心中》、《行云流水》、《一唱三叹》等,主要写当代知识分子的生活和精神困窘,在冷静、细

致的叙述中，仍有着沉重、无奈的情绪。

刘恒[24]创作取材的领域比较开阔。他写的表现农民、市民和城市知识分子的小说，都达到一定的水准。《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》和《白涡》等，可以看到作家对于生存的基本欲望(食、性、权力等)的关注，并流露了人很难摆脱欲望陷阱的宿命情绪。《伏羲伏羲》在取材上，具备着可以扩展为有关“创世纪”的庄严主题的因子。然而，生存、性的困窘和极度压抑，导致了人性的扭曲，人的生命过程的变态、卑微，完全消解了可能有的崇高、庄严的意味。刘恒的小说，细致、从容的叙述，和内在的，存在于人物行为和心理中的恐惧和紧张，构成了一种对比。这种恐惧和紧张，不仅根源于欲望与外部力量压抑之间的矛盾，而且来自对欲望本身的破坏力量的惊恐。但刘恒并非从抽象意义上来探索人性问题，人物的生存环境和心理内容，具有清楚的特定时空特征(当代农民生存条件的恶劣，严酷的家族制度，传统文化对于性的压抑所造成的心理畸变等)。因而，小说对于现实政治和文化心理批判的色彩，并不需要特别敏感才能辨析。

刘震云[25]1982年开始发表作品。他的《塔铺》、《一地鸡毛》、《单位》、《官场》、《官人》等，侧重关注人与环境的关系；或者说在社会结构中人的处境。他对于“单位”这一特殊的当代社会机制，以及这一机制对人所产生的规约，作了具有发现性质的描述。无法把握的欲望，人性的弱点，和严密的社会权力机制，在刘震云所创造的普通人生活世界中，构成难以挣脱的网。生活于其间的人物面对强大的“环境”压力，对命运有不可知的宿命感；同时又在适应这一生存环境的过程中，经历了人性的扭曲。对于他们的活动，互相的折磨，倾轧，以及所表现的委琐、自私、残忍，小说有着冷静，然而深刻的揭示和批判。这种批判，在一些作品中，以喜剧的、嘲讽的方式得到更有力的表达。相比起另外的“新写实”小说来，刘震云的作品，有对“哲理深

度"更明显的追求,这指的是他对发生于日常生活中的,无处不在的"荒诞"和人的异化的持续的揭发。除中短篇外,刘震云进入90年代,把力量放在长篇巨制的写作上,先后出版了《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》和《故乡面和花朵》等作品。

五　其他重要小说作家

韩少功、史铁生、张炜、张承志等,在八九十年代的评论和文学史叙述中,常有多种"归属"。他们有时会被放进"知青作家"行列,有的则曾在"寻根作家"名下生存一段时间。在90年代的文学语境下,他们创作的倾向的某些相似点又会被突出,为有的批评家看作是追求和捍卫精神性理想的一群。

韩少功[26]是所谓"知青作家",也是文学"寻根"的主要倡导者。在80年代初反思"文革"的文学潮流中,他的短篇《西望茅草地》和《飞过蓝天》,超越了控诉、揭露的普遍性形态,以其对历史体验和思考的深入而受到注意。1985年的《文学的根》一文,表达了"寻根"派的某些重要观点。此后发表的小说《爸爸爸》、《女女女》、《归去来》、《火宅》等,可以看作是对于"寻根"主张的实践。在这些小说中,生活细节的"写实性"的描述,与变形、荒诞的方法,哲理性的寓意,方式不同地结合在一起,展示近乎静态、封闭的湘楚地域的"原始性文化",和这种文化所哺育的"群体"性格。《爸爸爸》这个中篇的人物丙崽,是永远长不大,却也死不了的白痴、侏儒。他生活在愚昧、龌龊的环境中,长相丑陋,思维混乱,言语不清,行为猥琐。这些,是作为民族文化"劣根性"的象征物来创造的。滞重的叙述语调,和阴郁、压抑的总体气氛,显示了对于这一衰败腐朽的"种族"的悲观。1996年出版的长篇《马桥词典》,编辑了一个名叫马桥的村落所常用的词语。对于这些"在特定的事实情境里度过或长或短的生命"的词语,作者"反复端详和揣度,审讯和调查,……发现隐藏在这些词后面的故

事”[27]。这部长篇的艺术构思,可以看到作者原先文学“寻根”思路的延伸和深入。韩少功 90 年代《圣战与游戏》、《性而上的迷失》、《世界》等散文随笔的写作,表达了他对于精神、价值迷失的忧虑,和对一个消费时代的诸多文化现象的批评。

阿城[28]的中篇小说《棋王》发表于 1984 年,受到广泛好评。此后又有《树王》、《孩子王》、《遍地风流》等作品发表。这期间的许多作品,虽以“知青”生活为题材,却难以归入一般意义的“知青小说”。政治事件和社会矛盾在作品中已被淡化。他提供了另一种视角,即从基本的生存活动上表现“芸芸众生”在“文革”中的生活。“寻根”在阿城的作品中,主要表现为从传统文化中寻找理想的精神,作为人对世俗生活超越的凭藉。《棋王》等小说的人物,都有执著的对于心灵自由的追求。他们所要建立的精神境界,其内涵更接近中国传统文化中的道家思想:在乱世中崇尚淡泊;身处俗世,不耻世俗,但又超越世俗,也超越痛苦。老庄哲学的“无为而无不为”的生活态度,对朴素、本源推重的生命意识,以及禅宗强调直觉体验的感知方式,在阿城的小说中都有所体现。不过,正如有的论者所指出的,那些人物坚持的并非纯然的出世精神,也有进取、争取生命价值实现的强烈欲望。而事实上,作品对这种“超脱哲学”的精神境界的渲染,本身便具有现实的“批判性”。阿城的小说重视文学民族传统的继承。采用略带幽默的白描的叙述方式,语言自然、素朴,但不浅俗。他让人物和事件直接呈现,避免情感的过分外露。后来写了不少简短的“笔记体”小说,可以看作是古代笔记小品的变体。

史铁生[29]初中毕业后于 1969 年到陕北延安地区“插队”。三年后因双腿瘫痪回到北京。1979 年开始发表作品。初期有的小说(如《午餐半小时》等),带有暴露“阴暗面”文学的特征。发表于 1983 年的《我的遥远的清平湾》,既是史铁生,也是当时小说创作的重要作

品。它在多个层面上被阐释:或说它拓展了“知青文学”的视野,或称它在文学“寻根”上的意义。在“寻根”问题上,作者表达了这样的见解,“‘根’和‘寻根’又是绝不相同的两回事。一个仅仅是,我们从何处来以及为什么要来。另一个还为了:我们往何处去,并且怎么去”。关于后者,他认为“这是看出了生活的荒诞,去为精神找一个可靠的根据”[30]。史铁生肉体残疾的切身体验,使他的部分小说写到伤残者的生活困境和精神困境。但他超越了伤残者对命运的哀怜和自叹,由此上升为对普遍性生存,特别是精神“伤残”现象的关切。和另外的小说家不同,他并无对民族、地域的感性生活特征的执著,他把写作当作个人精神历程的叙述和探索。“宇宙以其不息的欲望将一个歌舞炼为永恒。这欲望有怎样一个人间的姓名,大可忽略不计”(史铁生《我与地坛》)。这种对于“残疾人”(在史铁生看来,所有的人都是残疾的,有缺陷的)的生存的持续关注,使他的小说有着浓重的哲理意味。他的叙述由于有着亲历的体验而贯穿一种温情、然而宿命的感伤;但又有对于荒诞和宿命的抗争。《命若琴弦》就是一个抗争荒诞以获取生存意义的寓言故事。史铁生其他重要作品还有《奶奶的星星》、《原罪—宿命》、《务虚笔记》、《我与地坛》等。

张炜[31]1973 年开始发表作品。80 年代早期的小说,写农村青年男女的浪漫情感。从中篇《秋天的思索》、《秋天的愤怒》开始,包括长篇《古船》、《九月寓言》,对生活的复杂性的展示加强,并常在开阔的历史背景中,通过家族、阶级等矛盾交织的人物关系,来展示山东半岛农村历史变革中政治、经济、伦理的冲突。进入 90 年代,张炜写了一系列的长篇,如《怀念与追忆》、《我的田园》、《家族》、《柏慧》,它们改变了前此作品的基本的写实风格,代之以具有浓厚的抒情色彩和哲理内涵的“诗化”的叙述方式。这些小说与他同时写作的散文作品(《忧愤的归途》,《融入野地》,《伟大而自由的民间文学》,《纯美的注视》等),表达了一种强烈的对社会文化现实的批判立场。他以理

想主义的人文精神的基尺，呼唤"大地"情怀。在这些作品中，"芦清河"、"葡萄园"、"野地"、"田园"等，已不是实体的存在，而是一种寄托，一种理想化的"倾诉之地"[32]，一个离弃了现实的丑恶，并使不安的心灵得到安顿的处所。有的批评者认为，张炜的精神世界，既有俄罗斯文学的血脉，又有中国传统文化的那种"悲悯"[33]。不过，这种急迫的、论辩的文化立场直接进入小说写作，对小说文体不能有更多的专注，精神复杂性的探索也难以更好展开，而多少表现出某种程度的"宣言化"倾向。

张承志[34]的小说有一种散文化的倾向，和一种"浪漫主义"的格调。这指的是作品中不懈的对于理想的坚守和追求，和那种抒情、渲泄的表达方式。他几乎所有的重要作品，如《骑手为什么歌唱母亲》、《黑骏马》、《北方的河》、《黄泥小屋》、《金牧场》、《心灵史》等，都与生活于内蒙草原，特别是西北黄土高原的蒙古族、回族的历史和现实生活有关。特别是 80 年代末以后的创作，更为执著地歌颂生活于贫瘠的甘、宁、青沙漠边缘的回族农牧民，他们面对苦难对信念的忠贞不渝，为着自己的乡亲和信仰，平静地横陈于真主的祭坛之上。前期创作中已多少存在的宗教情绪，得到展开和凸现，并成为对抗现代金钱社会的理想、道德衰败的根据。张承志把他的一部小说集定名《神示的诗篇》。序言中说，"我确实真切地感受过一种瞬间；那时不是文体的时尚而是我的血液在强求，我遏止不住自己肉驱之内的一种渴望——它要求我前行半步便舍弃一次自己，它要求我在崎岖的上山路上奔跑……""在那种瞬间降临时，笔不是在写作而是在画着鲜艳的画，在指挥着痴狂的歌"[35]。这表白了他精神上的体验，也标示了他所坚持的"自发式"的写作方法。他因此创造了真挚情感倾泻铺陈，叙述和语言流畅然而也有时枝蔓，讲求色彩时而过于浓重的整体形态。

注　释

〔1〕《旋转的文坛——“现实主义与先锋派文学”研讨会纪要》，《文学评论》1989年第1期。

〔2〕《你别无选择》刊于《人民文学》1985年第3期。刘索拉的小说还有《蓝天绿海》、《寻找歌王》等。后来不见有更多的作品发表。

〔3〕指王蒙的《布礼》、《蝴蝶》、《春之声》、《夜的眼》，宗璞的《我是谁》、《蜗居》等小说。

〔4〕《现代小说技巧初探》，高行健著，花城出版社1981年版。该书的出现，引起一些作家的热烈推荐，发生了李陀、冯骥才、刘心武等参与的有关文学创新的讨论。

〔5〕黄子平《刘索拉的〈你别无选择〉》，《沉思的老树的精灵》第167—168页。浙江文艺出版社1986年版。

〔6〕参见季红真《中国近年小说与西方现代主义文学》(《文艺报》1988年1月2日)、黄子平《关于“伪现代派”及其批评》(《北京文学》1988年第2期)、李陀《也谈“伪现代派”及其批评》(《北京文学》1988年第4期)等文章。

〔7〕这一情况，在“先锋小说”作家的自述和对他们的研究论著中，可以得到说明。格非甚至被有的批评文章称为“中国的博尔赫斯”。参见余华《虚伪的作品》(《上海文论》1989年第5期)，马原《作家与书或我的书目》(《外国文学评论》1991年第1期)，王宁《接受与变形：中国当代先锋小说中的后现代性》(《生命游戏的水圈》，北京大学出版社1994年版)，张新颖《博尔赫斯与中国当代小说》(《上海文学》1990年第12期)，明小毛《反小说的变异与前景》(《上海文学》1989年第5期)等。

〔8〕见吴亮《马原的叙述圈套》。文中指出，“马原的小说主要意义不是叙述了一个(或几个片断)故事，而是叙述了一个(或几个片断)故事”。《当代作家评论》1987年第3期。

〔9〕被作为“新写实”小说代表性的一批文本，如《狗日的粮食》(《中国》1986年第9期)、《风景》(《当代作家》1987年第5期))、《烦恼人生》(《上海文学》1987年第8期)、《塔铺》(《人民文学》1987年第8期)等，出现于1986—1987年间，与“先锋”小说的出现是同一时间。但作为一种文学现象受到注意，并引发热烈讨论，稍后于对“先锋”文学的关注。

〔10〕雷达《探究生存本相，展示原色的魅力》，《文艺报》1988年3月26日。

〔11〕 在当时的另外一些文章中,叶兆言、苏童等又被称为"先锋小说"作家。这种情况,反映了作家创作与批评界的类型研究之间存在的矛盾。

〔12〕 范小青:"像我们这样一些作家,写不来新潮小说,但又不能在现实主义的老路上走到底,所以尝试着新的写法……我怀疑到底存在不存在新写实……"。叶兆言:"新写实是被批评家制造出来的","作者要站稳立场,不能被这些热闹景象所迷惑"。见《小说评论》1991年第1期。

〔13〕 残雪1953年生于湖南长沙。其父1957年作为一个"反党集团"的"头目"被开除公职,遣送农村劳动。残雪中学毕业后当过"赤脚医生",工人,开过裁缝店。

〔14〕 苏童(1962—),江苏苏州人。1984年毕业于北京师范大学。主要作品集有《一九三四年的逃亡》,《妻妾成群》,《米》,《妇女乐园》,《祭奠红马》,《我的帝王生涯》,《红粉》等。另出版有《苏童文集》。

〔15〕 格非(1964—),江苏丹徒人。1981年就读华东师大中文系,毕业后任该校教职。主要作品集有《迷舟》,《敌人》,《边缘》,《雨季的感觉》,长篇《欲望的旗帜》。另出版有《格非文集》。

〔16〕 叶兆言(1957—),南京市人。1982年毕业于南京大学中文系,后获文学硕士学位。出版的小说集有:《艳歌》、《夜泊秦淮》、《枣树的故事》、《路边的月亮》、《绿色陷井》、《采红菱》等。

〔17〕 孙甘露1959年生于上海,曾在邮电局当过邮递员。1982年开始发表小说。

〔18〕 余华,1960年出生于浙江杭州,后随父母移居浙江海盐县。中学毕业后,当过五年的牙医。1983年开始发表作品,曾在鲁迅文学院和北京师大联合举办的文学研究生班中就读。主要作品集有:中短篇小说集《十八岁出门远行》、《偶然事件》、《河边的错误》,长篇小说《在细雨中呼喊》,《许三观卖血记》、《活着》。1994年12月出版的三卷本《余华作品集》,收入他1987年至1994年的全部作品。

〔19〕 余华《虚伪的作品》,《上海文论》1989年第5期。

〔20〕 余华《〈活着〉前言》,《余华作品集》第2卷第292页。中国社会科学出版社1994年版。

〔21〕 池莉(1957—),湖北武汉市人。插过队,当过教师、医生和刊物编辑。1983年入武汉大学中文系学习。主要作品集有《烦恼人生》、《太阳出

世》、《绿水长流》等。出版有《池莉文集》。

〔22〕　刊出这篇小说的《上海文学》1987年第8期《编者的话》中说,《人到中年》的女主人公陆文婷"常常用理想主义的精神漫游来解脱实在生活的烦恼",而《烦恼人生》的印家厚"却缺少这种精神气质","他更多地被'现实'所拖累"。

〔23〕　方方原籍江西彭泽,1955年生于南京,1957年随父母迁到武汉。高中毕业后当过装卸工人。1982年毕业于武汉大学中文系。作品集有《大篷车上》、《一唱三叹》、《行云流水》等。

〔24〕　刘恒(1954—　),北京人。中学毕业后服过兵役,后在汽车制造厂当过钳工。主要小说集有《虚证》、《东西南北风》、《连环套》,长篇《黑的雪》、《苍河白日梦》、《消遥颂》等。另出版有《刘恒自选集》。

〔25〕　刘震云(1958—　),河南延津县人。"文革"中服过兵役。1982年北京大学中文系毕业后,在报社从事编辑工作。有中短篇小说集《塔铺》、《一地鸡毛》、《官场》,和长篇小说《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》。另出版有《刘震云文集》。

〔26〕　韩少功(1953—　)湖南长沙人。1968年初中学毕业后到农村"插队"。文革后期在湖南汨罗县文化馆工作。1982年毕业于湖南师院中文系。出版有中短篇小说集《月兰》、《飞过蓝天》、《诱惑》、《空城》、《谋杀》、《爸爸爸》,长篇《马桥词典》。另有《韩少功自选集》等。

〔27〕　韩少功《马桥词典·后记》,作家出版社1996年版。

〔28〕　阿城(1949—　),北京人。"文革"期间在山西、内蒙"插队",在云南农场当过工人。出版有小说集《棋王》等。

〔29〕　史铁生(1951—　),北京人。出版有中短篇小说集《我的遥远的清平湾》、《礼拜日》、《舞台效果》和《史铁生作品集》。

〔30〕　史铁生《礼拜日·代后记》,华夏出版社1988年版。

〔31〕　张炜1956年出生于山东黄县。1978年就读于山东烟台师专中文系。1973年开始发表作品。出版小说集《芦青河告诉我》、《浪漫的秋夜》、《秋天的愤怒》,长篇小说《古船》、《九月寓言》、《柏慧》,和《张炜名篇精选》、《张炜作品自选集》、《张炜自选集》等作品选。

〔32〕　张炜谈到《柏慧》时说,"'田园'在此仅是一个倾诉之地。'田园'本身的故事已非重点,它闪烁而过,成为一个标记"。《我的田园·后记》《张炜自

选集》,作家出版社1996年版。

〔33〕 郜元宝《张炜的愤激、退却和困境——评〈柏慧〉》,《作家报》(山东济南)1995年5月27日。

〔34〕 张承志,回族,1948年生于北京。最早的“红卫兵”成员。“文革”间在内蒙古草原“插队”。1975年毕业于北京大学历史系,后就读中国社会科学院研究生院,获历史学硕士学位。主要作品集有:《老桥》、《北方的河》、《黄泥小屋》、《奔驰的美神》、《黑骏马》、《神示的诗篇》,长篇《金牧场》、《心灵史》,作品选《张承志集》、《张承志代表作》等。另有散文集《绿风土》、《荒芜英雄路》等。

〔35〕 《神示的诗篇·自序》,香港三联书店1990年版。



第二十三章　女作家的创作

一　女作家的涌现

80年代女作家的大量涌现，在创作的数量和艺术质量上，都是引人注目的现象。不同年龄、阅历的女作家在各个阶段和各种文学思潮中都有不同凡响的作品问世，使女作家的创作成为80年代文学的重要构成。性别（“女作家”）被作为描述这一时期文学现象的一种方式，与文学创作的历史状况有关。如有的批评家指出的，本世纪中国文坛出现了女作家创作的两次“高潮”；一次是“五四”时期，另一次就是80年代[1]。“五四”时期的女作家，如陈衡哲、冰心、庐隐、冯沅君、凌叔华、白薇、罗淑，以及稍后的丁玲、苏雪林等，她们在以知识分子为核心的启蒙思潮中，以文学形式的写作，参与“个性解放”、“婚姻自主”等社会运动。这种写作，不仅缘于女性“发现”自己的需要，还由于“妇女解放”作为一个社会问题被关注，而她们的创作也受到知识界中推动革新的力量的支持和提携。不过，正因为女作家的创作主要是在“社会运动”的参与上被关注，伴随着启蒙运动遇到挫折，以及社会重心从文化向着政治的转移，这种以“自身”作为对象的女作家写作，也发生消退与分化。实际上，在三四十年代，活跃于文坛上的女作家，仅有丁玲、萧红、张爱玲等不多的几人。50到70年代，这一情况得到继续，较有成绩的女作家，只有杨沫、茹志鹃、草明、刘真、菡子等不多的几位。80年代女作家的大量涌现，便成为一种对比。

这个情况，主要得益于整个社会和文学环境的变化。社会文化上“女性性别”的重新发现，和文学创作题材、风格的“开放”趋势，破除了女作家进入文学写作领域的若干障碍。不过，当代中国大陆女性特殊的社会地位——在社会工作和社会地位上与男性的不平等状况的缩小，和对女性的性别歧视的削弱——也有助于女性进入文学领域。“写作”对于女性而言，不再是特殊的、需要加以保护的权利。

80年代的女作家如果从年龄（自然年龄和文学年龄）上看，可以区分为这样几个部分。一是五六十年代（或更早时间）已经知名，或已届中年而在“文革”后才表现了创作活力的作家。前者有杨绛、韦君宜、宗璞、茹志鹃、郑敏、陈敬容、黄宗英，后者则有张洁、谌容、戴厚英、戴晴、程乃珊、航鹰、叶文玲、凌力、霍达。戴厚英[2]最有影响的作品是出版于1980年的长篇小说《人啊，人!》。它以人道主义的立场，来反思当代政治对人性的压抑，表现当代知识分子的悲剧性遭遇。对这部作品的争论，是80年代初“思想解放”运动中，有关人道主义问题争论的组成部分。

80年代女作家的另一部分，是所谓“知青”作家的一群。她们大多出生于50年代前期，经历过“文革”的“上山下乡”运动。如王安忆、竹林、乔雪竹、陆星儿、舒婷、张抗抗、张辛欣、铁凝、翟永明、唐敏、黄蓓佳、徐小斌等。没有“上山下乡”经历的刘索拉、残雪、蒋子丹等，与她们年龄相仿。张抗抗[3]“文革”期间，作为“知青”在黑龙江的北大荒农场生活八年。主要作品有中短篇小说《淡淡的晨雾》、《北极光》、《夏》、《红罂粟》，长篇《隐形伴侣》、《情爱画廊》。她的许多小说，有着“知青”生活的背景，另外的作品，如《夏》、《北极光》，讨论了女性的生活位置和独立意识的问题。张辛欣[4]在80年代的小说，大多与女性问题的“探讨”和女性的自我反思有关。在叙事方法上，虽然并不执意追求“现代技巧”，但一些评论认为，她的小说（《清晨，三十分钟》、《疯狂的君子兰》）传达了现代都市人“主体”失落、离散的惶惑和焦虑。在张辛欣另外的一组小说中，青年知识女性的人格独立、事业

上的抱负，与女性对家庭、婚姻等传统义务的冲突，被集中提出，这些作品触及到“现代女性”的心理矛盾，和“悖论式”的生活处境。从表面看，作为夫妻的男画家与女导演都处在“同一地平线”，而女主人公却深刻意识到不平等：如果顽强地追求事业上的成就，就难免淡化女性作为妻子、母亲的角色而不被接受；如果只扮演贤妻良母的形象，就失去与“他”“在事业上、精神上对话”的条件而“仍会失去他”（《在同一地平线上》）。《我们这个年纪的梦》中，女校对员在奋斗的挫折中，最终放弃对事业的争取，认同于“传统家庭”的女性地位。但内心冲突并未止息，只好不时拿少年时代的脆弱的梦，来抚慰、解脱对生活平庸、乏味的尖锐感觉。在这些小说中，“觉醒女性”的根本性困惑在于，她们仍然找不到真实、可靠的“归宿”——困境不止来自外部环境，也来自女性自身（《最后的停泊地》）。

女作家的另一构成，是出生于 50 年代末期和 60 年代以后的更年轻的作家。单纯的年龄上的差别，自然不能成为类型划分的依据，但她们的创作在处理历史与现实的观念和方式上，确也发生了一些改变。她们有方方、池莉、张欣、毕淑敏、徐小斌、迟子建等。大多在 80 年代就已开始发表作品，但到 80—90 年代之交才受到重视；而陈染、林白、海男、徐坤、须兰，则在 90 年代的文学界引起注意。

80 年代初，女作家并不以“女性”群体的面目出现。在读者和批评家看来，女作家的创作与男作家并无明显差别。她们同样参与了对“伤痕”、“反思”、“寻根”等文学潮流的营造，一起被称为“朦胧诗人”或“知青作家”。女作家的创作，并没有刻意追求与“女性”身份相适应的独特性。将女作家的性别身份与她们的创作联结起来，寻求两者的内在关联，进而提出“女作家创作”甚而“女性文学”的概念，发生在 80 年代中期。这与一些批评家（尤其是女性批评家）在当时所作的描述有关[5]。

在 80 年代，女作家的创作呈现出一种矛盾的趋向。一方面，由于 50 至 70 年代对“时代不同了，男女都一样”等观念的强调，社会状

况和文学表达都普遍地忽视、遮蔽男女性别差异,使女性参与写作不再是一种"特殊"的"权利"。同时女作家的创作在题材处理和风格表达上的"非性别化"倾向,一般会受到鼓励;而女作家们大多也热衷于写作"重大"社会题材的作品,崇尚"宏大"的风格。但是,另一方面,在80年代的整个文化心理上,出于对激进文化的反拨,则存在着某种向"传统"文化的潜在倾斜与"退却"的倾向。表现在性别上,则是"女性"身份的重新发现,即一种"常识"性(而实际上是颇为"传统")的关于女性的文化想像和要求的出现。纯净、抒情、细腻等习惯上被认为属于"女性"的特有风格,得到一些批评家和读者的欢迎,也在一部分女作家的创作中得到体现。这样,在80年代女作家的创作(主要是小说)中,存在着一种"悖论"式的情境;女作家被读者认可和欢迎的"女性化"风格是她们的优势,而她们的社会地位和文化经历又促使她们"超越"这种性别的特征。这一情境,既是女作家创作的矛盾,也是她们创作活力的部分来源。

二 女作家的小说(一)

谌容[6]的小说创作开始于70年代初。1975年的写农村"两条道路斗争"的长篇小说《万年青》,在"文革"后期小说创作中有较大影响。而她1980年的中篇《人到中年》,则被看成是"新时期"文学"复兴"的标志性作品之一。谌容是追求表现"社会深度"的作家,80年代初她为自己确定的创作目标,是"把人间的悲喜剧放在一定的历史范畴,探索决定人物命运的历史渊源,写出更深刻、更本质的历史面貌的作品"[7]。从对社会现象的分析中,来提出人们关注的某一社会问题,是她经常使用的构思方法。《人到中年》提出的是中年知识分子的处境、待遇的"问题",而《永远是春天》、《太子村的秘密》、《散淡的人》等,都包含有探索"历史悲剧"的意旨。80年代中期以后,她的小说风格发生一些变化。略带伤感和抒情的叙述有所削弱,而增

加了荒诞、滑稽色彩的戏剧性成分。如《减去十岁》、《关于猪崽过冬问题》。《懒得离婚》这篇揭示普遍存在的家庭关系矛盾的小说,也显然增加了嘲讽的因素。

在80年代文坛张洁[8]以写作具有女性意识和反映女性问题的作品著称,但她的许多作品并不仅仅限于表现女性问题。她于1979年发表的第一篇小说《从森林里来的孩子》,以清新、流丽的叙述语调而引起注目。她早期的许多作品如《爱,是不能忘记的》、《祖母绿》和《方舟》等,都以女性人物为主人公,写女性感伤、细腻而富于利他精神的恋爱心理以及单身女性所面临的社会问题。《爱,是不能忘记的》较早地涉及到爱情与婚姻的矛盾,在当时引起很大的争议。女主人公钟雨对于那个遭受历史厄运的男主人公的超越一切的坚贞不渝的恋情,在很大程度上成为抚慰当时"文革"创伤的感情载体,因此,这篇并没有直接涉及"伤痕"主题的小说,成了"伤痕文学"的代表作品。通过女性近乎圣洁的"爱情"方式,来超越痛苦的历史记忆的做法,在《祖母绿》中得到发展;而另一方面,女主人公曾令儿独立承担生活重压的坚毅形象,又成为女性独立意识的表征。《方舟》则写三个离异女性,她们因女性身份面临的不公平待遇,被作为社会问题提出:张洁作品的"女性意识"和作为"女性文学"的先导地位正体现在这些方面。张洁有一部分作品,如《沉重的翅膀》、《条件尚未成熟》、《尾灯》、《他有什么病》,也尝试把握"重大题材"。长篇《沉重的翅膀》曾被誉为"与生活同步"的"力作"。作品完稿于1981年4月,表现的是发生于1980年的围绕经济改革发生的冲突,并且把笔墨写到社会结构的高层(中央重工业部的部、局官员)。80年代中期以来,张洁的一部分作品有了明显的变化,从诗情的追求转向反诗情,从浪漫诗意转向叙述上夸张的粗鄙化。不过,这其实是对理想诗情坚守的另一表现形态。她猛烈抨击、嘲讽某些男性人物的猥琐、低俗趣味,诅咒他们的欲望是令人恶心的"红蘑菇"开放在女性人物的生活中。长

篇《只有一个太阳——一个关于浪漫的梦想》，表现的是当代中国人处身“真实”的西方时的体验和感受，尤为尖锐地表现了男性知识分子（女性则以婚姻形式进入西方）面对西方时精神上的焦虑、沮丧和物质上的困顿。

王安忆[9]在女作家群中，是被认为视野颇为开阔、能够驾驭多种生活经验和文学题材的作家。她的创作表现出多变的风格，并始终保持很强的创作活力。80年代初的作品主要是“雯雯系列”小说，写一个名叫雯雯的女孩子的痛苦和希望，以单纯、热情的少女眼光来看世界，这是王安忆的“自我抒发”阶段。很快，她便关注更为广阔的社会、人生，写“知青”回城的矛盾、苦恼（《本次列车终点》），改革年代剧团内部的冲突（《尾声》），动荡的社会背景下，普通人经济、社会地位沉浮所获得的人生体验（《流逝》、《归去来兮》）。1983—1984年的美国之旅在文化体验上给了王安忆极大的震撼。西方文化的参照使她意识到民族的和人类世界的文化眼光。在停止一年的创作之后，她写出了《小鲍庄》、《大刘庄》，在1985年的“寻根”中，她的这些作品也被归入这一热潮的实践。《小鲍庄》借对淮北一个虚化了时代特征的小村庄的描述，来表达作家对儒家文化的“仁义”精神与对这一精神崩溃的理解。在1986年以后，王安忆发表了引起很多争议的“三恋”（《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》），类似的作品还有后来的《岗上的世纪》、《文革轶事》，它们属于这一时期“热点”的性题材作品。自八九十年代之交起，她的《叔叔的故事》、《乌托邦诗篇》、《纪实与虚构》、《伤心太平洋》等，通过对个人经历、家族身世等的追述，思考时代、文化等因素对个人生存的影响，思考现实与未来、物质与精神之间的矛盾和理想与信仰的有效性等问题，表达了她的困惑和焦虑。80年代《鸠雀一战》、《好婆与李同志》、《悲恸之地》对没有“根基”的现代都市的文化特征和深层性格的表现，在90年代的《长恨歌》、《香港的情与爱》、《我爱比尔》等作品中，作了进一步的展开。90

年代以来，她的小说叙述形式也有很大的改变，不再以单纯主观或客观的单一视点讲述故事，作为叙述人的议论不断地打断并参与故事的叙述进程，将故事的虚构因素与作家处理写作材料时的纪实因素并置于小说中。人物绵密、细致的心理推进，以议论形式展示的对人物命运的思考，铺张、繁复的长句式，构成了一种独特的叙述语调。王安忆作品的“女性意识”，表现在对男女两性微妙的支配关系的揭示上。《逐鹿中街》以喜剧的方式写一对夫妻在支配与反支配上的角逐；《岗上的世纪》则在“知青”生活的背景下，表现男女在欲望本能和社会权力关系之间的挣扎。这些作品所提示的是，不仅是社会关系，而且人的一些基本属性(自然属性)，对人的命运有深刻的制约力量。王安忆还进一步探索离开物质(如婚姻形式、性关系等)，“光凭精神会支撑得多远”(《弟兄们》、《神圣祭坛》)，以及“性力量的巨大：可以将精神扑灭掉”而“维持男女之爱”的可能(《小城之恋》、《岗上的世纪》)。在对女性自主、觉醒等问题上，她的观点和处理方式与张辛欣、张洁都有差异。比较起张辛欣的“投入”和作品中显示的叙述者的女性立场，王安忆是冷静而旁观的。与《方舟》一样，《弟兄们》也写三位女性靠女性间的友谊、互助而摆脱男性中心社会的控制，但王安忆没有像张洁那样为她们的苦斗留下“光明的尾巴”，她们在本能的母性、妻性的“夹击”下终于溃败。

铁凝[10]在中学时代就开始发表作品，属于“知青”作家中年龄最小的之一。她总是在冷静的现实主义笔法的描述中，展现传统与现代、纯朴与世故、文明与野蛮、女性的自主与依附等种种矛盾。在铁凝的作品中，女性的矛盾与困境往往与对社会文明进程的思考交织在一起，只有在那些没有被现代文明浸染的或带有原始生命体验的女性那里，才显出某种宁静、恬淡与充盈的抒情因素，如《哦，香雪》中的香雪、《麦秸垛》中的大芝娘、《孕妇与牛》中的孕妇与怀孕的牛，《河之女》中的乡村女性群体。铁凝的《玫瑰门》被誉为展现女性历史命

运的厚重之作。它通过以司绮纹为代表的庄家几代女性的命运，揭示女性生存与现代历史和社会秩序之间的深刻矛盾。司绮纹的一生都在不择手段力求进入传统家族和现代社会秩序，却不断地被排挤和拒绝，她所做的所有努力只能使自己变成一个令人厌弃的势利、冷酷之人。但作家采取的叙述方式，却流露了某些对她的同情。作家选择司绮纹的女性后代（苏眉和苏眉的母亲）作为历史的反思者和小说的叙述人，几代女性共有的宿命般的处境，使她们从自己的经历中看到了司绮纹的影子。

三　"女性文学"的概念

80年代女作家的创作实绩是人所共见的。但是否存在一种如有的批评家所说的"女性文学"，如果存在，指的是什么，却有不同的看法。在80年代，许多女作家都曾表示，她们既不愿意在身份前面加上性别的标记，也不认为存在一种称为"女性文学"的类别。她们通常认为，称她们为"女"作家，说她们的作品是"女性文学"，包含着贬抑，至少是蕴涵着对她们的文学活动的降低标准的"照顾"。另外，她们也通常不愿把自己称为"女权主义者"[11]。但随着对西方当代女性主义理论的引进，同时也由于女性创作实践的发展，以及90年代第四届世界妇女大会在北京召开而在中国引起的对女性问题的热烈关注，文学界对"女性文学"这一概念的态度有所改变。主要的争议不再是"女性文学"是否存在，而是这一概念的具体内涵，一些相关的"新"的描述范畴也开始出现。一些批评家希望以"女性主义文学"取代"女权主义文学"，为的是取消"女权主义"这一概念在汉语语义中所体现的某种负面涵义，同时也增强"女性主义"所表达的理论色彩[12]。更多的研究者倾向于以"女性写作"这一更为宽泛的概念来讨论与女作家创作相关的问题。

在80年代，"女性文学"的内涵与指称对象，存在着几种不同的

理解。有的是从“表现对象”的角度来界定的，即认为只要作品表现的是女性，无论是男作家还是女作家创作的，都可以称为“女性文学”；另一种看法则以创作主体的性别作为依据，即广义地指女作家创作的一切作品。张抗抗曾持这一看法：“‘妇女文学’的概念，仅仅是指女作家的作品”[13]（她排除了男性作家所写的有关女性生活和女性形象的创作）。这种看法的根据是，女作家在生理、心理上的特殊性会影响到创作风格，但并没有对这种特殊性提出反省和怀疑。这其实是对“女性文学”的一种有代表性的传统看法。第三种理解是，不仅强调作家的性别因素，而且强调作品内容、题材、主题必须是女性的，也就是，女性作家描写女性生活的作品。在 80 年代，以下的理解越来越被重视，虽然对这种看法存在的争议也最多，即在肯定女作家写女性题材的前提下，提出女作家必须具有一种“女性意识”，来对女性的历史状况、现实处境和生活经验进行探究和描写；既要显示出与男作家不同的观点、态度和语言表达方式，又要表现一种女性“独立”的主体意识。这种理解建立在批评家敏锐地把握到一些女作家在取材、主题、叙述风格上的特色的基础上。“女性文学”概念的提出和与此相关的批评活动，反过来推动一些女作家在写作上对女性处境与命运的探索。不过这种看法的困难之处在于，与其说它为“女性文学”划出了清楚的界定，不如说它以一种理论预设限制了女作家的创作。

80 年代后期以来，在对女作家创作的特殊性作出概括的基础上，一些批评家意识到女作家的性别因素并不仅仅是一个文学特色的问题，而涉及到女性在整个社会文化中的处境。“妇女解放”是否就是要求女性像男性那样生活，女性在传统的男性中心社会中形成的文化心理和文化身份对她们的创作构成的影响是什么，女作家有没有可能既打破女性“男性化”又超越“男女有别”的传统角色分派？这些理论问题的提出部分地廓清了 80 年代人们所理解的“女性文学”的含糊之处。这样，对“女性文学”的理解主要倾向于两点，一是

更明显地强调女性的性别差异：针对80年代女作家创作的“中性化”、男性化作出反拨，鼓励女作家书写女性独特的身心体验和她们在传统文学中遭到压抑的性别体验。一是更多地从文化角度讨论问题，认为女性身份并不是一种生理决定的产物，而是与传统男性中心社会的文化建构有关。这些理论的意义在于推动作家和批评家对文学与性别的关系的探索持更自觉的态度。90年代的一些女作家如陈染、林白、徐坤、徐小斌、蒋子丹等，都明确地承认自己在创作中的性别立场；她们的作品也对女作家创作的可能性作出了多种尝试。

四　女作家的小说(二)

在八九十年代之交，文坛出现了另一些女作家。在开始，她们被称为“新写实”作家(池莉、方方)，“先锋作家”(陈染、林白、海男、徐坤)，“新都市”小说家(张欣)，“新言情”小说家(须兰)等。但她们在创作中表现出来的较为明确的性别态度，使她们很快被纳入“女性文学”范畴加以讨论。

林白、陈染、徐小斌是在90年代引起较大争议的女作家“个人化写作”的代表。林白[14]出生于广西一个小镇，父母离异，随母亲生活。热带小镇的生活和童年经验成为林白作品的主要内容(或背景)。80年代中期开始发表小说，80年代末90年代初的《同心爱者不能分手》和《子弹穿过苹果》，确立了她此后的叙述风格和女性主题。她的小说以诗化和抒情化的笔调，通过一个认同感极强的女性叙述人之口，描述孤立于平庸、杂乱的社会生活中的女性形象。这些完美的女性形象与男性中心的社会处境之间的对比和悲剧性冲突，营造出一种强烈的情绪化风格。《一个人的战争》讲述一个名叫多米的女孩的成长经历，小说中关于女性的性体验和身体感受的描写引起过很大争议。

陈染[15]的创作经历了多次转变。大学期间曾写诗，自 80 年代中期开始写小说。早期的小说主要表现校园中现代青年的精神状态，以 1986 年发表的《世纪病》为代表。其后，她以一个名为"乱流镇"的小镇上人们怪异的生活为主要内容，写了一系列带有"魔幻"与象征色彩的小说。自 1990 年的《与往事干杯》起，她的创作转向现代都市的女性生活和女性经验，尤其擅长表现独居的知识女性的生活历程和情绪体验。这类小说往往以女性第一人称形式，叙述一个在家庭、婚姻和社会处境中有着创伤体验的知识女性在幽居生活中的情绪感受。由于小说采取的叙述方式带有自传色彩，而表现的内容往往是女性个体成长经历中的涉及性别问题的部分，陈染的小说被称为"私人写作"。她的长篇《私人生活》是她的女性成长主题、反讽性叙述和反叛性立场的一次集中体现。陈染对小说文体颇为精心，注重"陌生化"的表达形式。

徐小斌[16]80 年代初开始发表小说。1989 年发表的短篇《对一个精神病患者的调查》，写一个被视为精神病患者的女孩独特的精神感受和神秘的心理幻象，引起人们的注目。90 年代主要的作品是《迷幻花园》、《双鱼星座——一个女人和三个男人的古老故事》、《羽蛇》等。她的小说在人物的心理体验和叙述内容上，都带有神秘色彩，往往以一个可读性的故事包裹着作家关于命运、生命和文化的思考。她的小说取材上刻意的神秘化，是她创作的特色，表现她对于某些不可知情景进行探索的强烈兴趣。

海男[17] 1982 年开始文学创作，开始主要写诗，后转入小说创作。她的小说在主题意象、结构、语言等上都有较强的诗的色彩。她往往从某种带有原型色彩的关于死亡的记忆进入小说，一般没有完整的故事和对话，将小说组织起来的是死亡、诗意、生命等形而上的抽象主题。小说中充满着片断性的情境和意象情绪的描绘，而构造

了明显的“零散化”的小说特征。

迟子建[18]出生于黑龙江省北部的漠河。小说主要取材于她生长的东北农村。与萧红的小说在表现内容和叙述风格上有一定的相似性。她的《秧歌》、《东坊》等小说，借助于一种儿童视角，讲述东北农村的风俗和人的生存状态，常常传达出一种人在漫长时间中的沧桑感。

女作家还有徐坤、须兰等。徐坤[19]的《先锋》、《白话》、《游行》等小说较为引人注目。她的小说注重对既有的小说材料的再处理，尤其重视以一种调侃的方式消解80年代形成的诸种中心话语。须兰[20]的《仿佛》、《红檀板》、《纪念乐师良宵》等，则擅长于对特定历史情境中的人物心态和命运的再叙述，刻画一种遭受深刻创痛的精神状态。她将自己叙述的故事称为“听来的故事”。

注 释

〔1〕 参见李子云《女作家在当代文学史所起的先锋作用》，《当代作家评论》（沈阳）1987年第6期。

〔2〕 戴厚英（1938—1996），1960年毕业于华东师范学院（现为华东师范大学）中文系。主要作品有长篇小说《人啊，人！》、《诗人之死》、《空谷足音》、《脑裂》，中短篇小说集《锁链，是柔软的》。

〔3〕 张抗抗，1950年生于浙江杭州。主要作品集有《夏》、《张抗抗中篇小说集》，长篇小说《隐形伴侣》、《赤彤朱丹》、《情爱画廊》。

〔4〕 张辛欣，1953年生于南京。在北京度过童年。“文革”中在黑龙江建设兵团劳动过，服过兵役，又在医院中当过护士。1979年进入中央戏剧学院学习，并开始发表小说。

〔5〕 李子云、吴黛英、乐黛云等。李子云的《净化人的心灵》（北京三联书店1984年版）一书，专门讨论“新时期”女作家的小说创作，从“女作家”角度提出创作问题。其他提出“女性文学”的文章有，吴黛英《新时期“女性文学”漫谈》（兰州《当代文艺思潮》1983年第4期），《女性世界与女性文学》

(北京《文学评论》1986年第1期)等。

〔6〕 谌容,祖籍四川巫山县,1936年生于武汉。出版的作品集有《人到中年》、《永远是春天》、《谌容中篇小说集》、《太子村的秘密》、《杨月月与萨特之研究》、《谌容幽默小说选》、《懒得离婚》、《新时期中篇小说名作丛书·谌容》等,长篇小说《万年青》、《光明与黑暗》、《人到老年》、《死河》。

〔7〕 谌容《奔向未来》,《文艺报》1981年第5期。

〔8〕 张洁,祖籍辽宁抚顺,1937年生于北京。1960年毕业于中国人民大学。1980年在北京电影制片厂搞创作。出版的作品集主要有《方舟》、《红蘑菇》、《上火》、《来点葱,来点蒜,来点芝麻盐》、《中国当代作家选集丛书·张洁》、《一个中国女人在欧洲》,长篇小说《沉重的翅膀》、《只有一个太阳——一个关于浪漫的梦想》,长篇散文《世界上最疼我的那个人去了》。

〔9〕 王安忆,1954年生于南京,1955年随母亲茹志鹃到上海。初中毕业后到安徽淮北农村插队。1972年考入江苏徐州地区文工团。1978年到上海中国福利会《儿童时代》任编辑。出版有小说集《小鲍庄》、《荒山之恋》、《乌托邦诗篇》、《岗上的世纪》、《姊妹们》等,长篇小说《69届初中生》、《流水十三章》、《米尼》、《纪实与虚构——创造世界方法之一种》、《伤心太平洋》、《长恨歌》,散文集《故事与讲故事》、《乘火车旅行》、《重建象牙塔》以及《心灵的世界——王安忆小说讲稿》。另出版有《王安忆自选集》六卷。

〔10〕 铁凝,1957年生于北京。中学毕业后到农村插队。主要作品有小说集《没有纽扣的红衬衫》、《红屋顶》、《麦秸垛》、《遭遇礼拜八》、《对面》、《甜蜜的拍打》,长篇小说《玫瑰门》、《无雨之城》,散文集《河之女》。

〔11〕 张辛欣、张洁、张抗抗、王安忆等,都表示过类似的意见。

〔12〕 持这一观点的主要批评家是张京媛、戴锦华、孟悦等。

〔13〕 张抗抗:《我们需要两个世界》,《文学评论》1986年第1期。张抗抗在这里使用"妇女文学"的概念。

〔14〕 林白,1958年生于广西。原名林白薇。中学毕业后做过"知青"。1978年考入武汉大学图书馆系。曾做过图书管理员、电影厂编辑和报社记者。主要作品有长篇小说《一个人的战争》、《守望空心岁月》、《说吧,房间》,小说集《子弹穿过苹果》、《致命的飞翔》,散文集《德尔沃的月光》。另有《林白文集》。

〔15〕 陈染,1962年生于北京。幼年学过音乐。1982年考入大学中文系,毕业

后做过大学教师、报社记者和出版社编辑。出版有小说集《纸片儿》、《嘴唇里的阳光》、《潜性逸事》,散文集《断简残篇》,长篇小说《私人生活》。另有《陈染文集》。

〔16〕 徐小斌,1951年生,北京人。1978年考入中央财政金融学院。毕业后曾任教于中央电视大学。现为电视剧制作中心编剧。主要作品有长篇小说《海火》、《敦煌遗梦》、《羽蛇》,小说集《迷幻花园》、《如影随形》、《蓝毗尼城》等。

〔17〕 海男,原名苏丽华,云南人。1991年毕业于鲁迅文学院研究生班。从事杂志编辑工作。主要作品有诗集《风琴与女人》、《虚构的玫瑰》,长篇小说《我的情人们》,小说集《香气》、《疯狂的石榴树》,散文随笔集《屏风的声音》。

〔18〕 迟子建,1964年出生于黑龙江漠河。主要作品有长篇小说《树下》、《晨钟响彻黄昏》,小说集《北极村童话》、《向着白夜的旅行》、《白雪的墓园》。

〔19〕 徐坤,1965年生于沈阳。1989年获文学硕士学位。从事文学研究工作。主要作品有小说集《先锋》、《女娲》、《游行》、《行者妩媚》。

〔20〕 须兰,1968年生,上海人。主要作品有小说集《须兰小说选》、《思凡》。

第二十四章　散文创作

一　散文创作概况

80年代，散文的发展面临着五六十年代形成的文体模式的障碍。这种模式，通常表现为以“以小见大”、“托物言志”的方式，来靠近“时代精神”和社会思潮的主题和结构趋向，以及追求散文的“诗化”和意境。作为60年代初散文“复兴”标志的杨朔、刘白羽、秦牧等为代表的散文创作体制，在作家和读者中产生强大影响，并在“文革”结束后的一段时间，作为反拨“文革”散文的值得举荐的道路，被一些散文作家所沿袭。不过，从总的趋势上看，“回到”个人体验，表现日常事态和心绪，已在一些作家的创作中得到初步显示。80年代初期，巴金、孙犁、杨绛等老作家和张洁、贾平凹、王英琦、唐敏等中青年作家，侧重对“自我”经验的“自由”书写，从对社会主题的呼应转向对个人情绪、心境的表达，语言和语言方式也追求作家的“个性”。80年代中期以后，刘烨园、赵玫、周佩红、黑孩等散文作家，将散文的“自我表现”推向深入，面向人的感觉、情绪、意识流领域，着力表现现代人复杂的内心世界。这些作品被称为“新散文”或“朦胧散文”[1]。

80年代散文发展的另一方面，是散文文体“窄化”的趋势，即将报告文学等叙事性形态和杂文等议论性形态从散文中加以剥离，重新提出了“抒情散文”、“艺术散文”或“美文”等概念。报告文学、回忆录、以及史传文学等，在许多批评家和散文作家那里，不再被放置在

“散文”的范畴里。尤其是报告文学，80 年代初期的《歌德巴赫猜想》（徐迟）、《大雁情》（黄宗英）、《船长》（柯岩）等，以及 80 年代中后期出现的引起一时轰动的大批长篇社会问题“报告”，基本上已不再被作为散文看待。与此同时，对一些散文与别的体裁因素渗透、交融而形成的混生性文体的命名，则又为散文文体的“规范性”提供参照。如汪曾祺、何立伟、张承志等融会了散文的某些因素的小说，构成“小说的散文化”或“散文化小说”；郭风、柯蓝、刘湛秋等“既体现了诗的内涵又容纳了又有诗意的散文性细节、化合了诗的表现手段和散文的描述手段的某些特征的一种抒情性文学体裁”，则被列为独立的“散文诗”[2]。

80 年代初期，在整个社会和文学界的反思性思潮的语境下，散文创作主要以老年作家巴金、孙犁，杨绛、陈白尘、黄裳等为代表。描述个人的亲身感受和经历，回忆旧友和亲人，批判“文革”历史暴政造成的伤害，是大多数作品涉及的方面。一些中青年作家如张洁、宗璞、贾平凹、韩少华、唐敏、王英琦等，则常会通过儿童视角，抒发一种温馨、感伤而清新的感情，展现“人性”中朴素、感人的一面。他们的努力，大体上可以看作是在回应“五四”（主要是 20 年代）抒情散文的风格，强调散文应该“独抒性灵”，自由地书写内心体验。不过由于当代散文的积习已深，许多文章在语言和结构上，仍可以看到受 60 年代散文模式的束缚。过于关注散文的“诗化”和“意境”的营造，是表现这种拘囿的一端。

总体而言，在 80 年代，相对于诗、小说、戏剧所取得的进展来看，散文的状况显得平淡。对散文历来有很高期待的中国批评家，不满于散文创作“滞后”和“平淡”，于是，在 1986—1988 年间，他们针对散文创作状况表现了深切的忧虑，断言“毫无疑问，散文走的是一条下坡路，它确实落魄了”[3]，甚而提出了“散文解体”论。由此引发了关于散文发展和革新的讨论。讨论涉及了散文文体的“自足性”和“规范性”，散文与文学另外的体裁的关系，散文表现内容的拓展问题等。

讨论的积极意义主要是推动作家对于这一文体的自觉意识,和变革散文创作的主动性。

进入90年代以后,散文在几乎没有任何预言、策划的情况下,突然显现了热烈而繁盛的局面。在图书市场上,各种散文选本和散文集开始“畅销”;专发散文的刊物如《散文》、《散文选刊》、《散文百家》等受到读者欢迎;一些杂志如《十月》、《收获》等也开辟散文专栏;一些报纸的副刊腾出版面来发表散文和随笔:从而形成了“散文热”。在各种散文选本中,20年代至30年代写日常生活、提倡闲适情调的散文小品被重新发掘。周作人、林语堂、梁实秋以及40年代的张爱玲、钱钟书等的散文集,不仅有极大的销量,而且也引导了90年代散文的重要写作方向。在90年代,虽然不同散文作家具有很不相同的价值取向,他们创作的内容、风格的个性特征也更加突出,但是,作为一种总体状况的“散文热”现象,却与市场经济下的文化消费取向有密切关联。即使是“闲适”,90年代的散文小品与二三十年代的散文小品也存在着一些区别。30年代林语堂等人的“闲适”被称为“消极的反抗,有意的孤行”,在看似闲适的表达中,包含了作家的现实对抗立场和文化姿态;而90年代许多散文中的闲适,则更多表现为与世俗化认同的倾向,是对社会的物质化追求和消费性的文化需要所作出的趋同性反应。因此,有人将报纸副刊上的散文称为“文化快餐”文体。

90年代尽管也有一些专门写作散文的作家如周涛、刘烨园、斯妤,但大量作者却往往身兼数任,许多学者、小说家和诗人参与到散文写作中来。这种现象显示了90年代散文文体发展的新趋向。虽然有一些批评家、作家还在坚持80年代的“文体自觉”的命题,但这个问题实际上已被搁置在一边。对于散文“规范性”的强调的声音减弱;而散文文体的宽泛性和平易性则显现出来。在诸种因素之中,散文的议论性与抒情性被突出。尤为引人注意的是学者的介入,加重了散文的知识品位和文化分量,使得“随笔”成为散文形态中的主体。

张中行、金克木、余秋雨、史铁生、张承志、韩少功等的作品，从个人经验出发，引入关于文化和人生哲理的思考，被称为“文化散文”或“大散文”。《读书》、《随笔》、《天涯》、《散文与人》等刊物，以及《书趣文丛》、《读书文丛》、《夜读文丛》、《今人书话系列》等丛书，发表了许多学者的随笔。这种散文与刻意追求散文“窄化”的做法相反，并不过分关心散文的“文学性”问题，而是将这种文体作为作者表达现实关注的一种重要方式。它们的出现，有可能开拓散文写作的新路，加强散文写作的思想哲理和人生体验的深度，并在文体、语言中孕育革新的可能性。

二 “历史”的记忆

反思包括“文革”在内的“当代”中国历史，是 80 年代以来文学的一个重要主题。在 80 年代初期，构成思潮的“历史反思”文学主要是指小说创作，作者则主要以“复出”作家和有过“知青”经历的青年作家。“反思小说”在文体上突出虚构性和典型性，由于当时特定文学语境，对历史反思的深度受到制约。因此，多数作品对历史事件的思考在思想倾向和艺术结构上呈现极大的相似性，它们且大多关注社会上层人物和重大事件的演变，主要从政治权力在当代的命运的角度，来提出问题。与此稍有不同的倒是散文的创作。这一时期散文的“真实性”和“个人性”得到强调。一些作家，主要是老年作家，写作了一批回忆往事的散文。或者追悼、怀念亲友，或者提供个人亲身经历的琐碎、片断的回忆，或者针对一些发生于身边的事件，不拘形式地传递深沉而凝重的切身感受。这些作家写诗、写小说、写剧本，可能已力不从心，而供写作散文随笔的材料，可以说是俯拾皆是。孙犁说：“老年人宜于写散文、杂文，这不只是量力而行，亦卫生延命之道也”[4]——部分地说出中老年作家偏爱散文的原因。因此，在文坛，也有将这些散文称为“老年散文”的。从积极的意义上说，则是这样

的文体，对直接表达作家的情感、体验、思索，自有其便利之处。这些作品主要有巴金的《随想录》、《再思录》，杨绛的《干校六记》、《将饮茶》，孙犁的《晚华集》、《秀露集》、《无为集》，丁玲的《"牛棚"小品》，陈白尘的《云梦断忆》，梅志的《往事如烟》等。90 年代又有韦君宜的《思痛录》，季羡林的《牛棚杂记》，李锐的《"大跃进"亲历记》。一些写于五六十年代而在八九十年代出版的作品，如《傅雷家书》，"火凤凰丛书"中的《沈从文家书》、张中晓的《无梦楼随笔》，"思忆文丛"中名为《六月雪》、《荆棘路》、《原上草》的"记忆中的反右运动"等，也为反思历史提供了感性的记叙"资料"。

巴金[5]在 1978 年到 1986 年的八年间写作了 150 多篇随笔，总称为《随想录》。作者谈到自己的写作动机时说："十年浩劫教会一些人习惯于沉默，但十年的血债又压得平时沉默的人发出连声的呐喊。我有一肚皮的话，也有一肚皮的火，还有在油锅里反复煎了十年的一身骨头。火不熄灭，话被烧成灰，在心头越集越多，我不把它们倾吐出来，清除干净，就无法不作噩梦，就不能平静地度过我晚年最后的日子，甚至可以说我永远闭不了眼睛"[6]。这段话，概括了《随想录》的内容和表达方式的特征。他怀着强烈的责任感，把他对历史的反思，对痛失亲友的追忆，对自我的拷问，尤其对一些他不能认同的言论与观点的批判，质朴而直白地讲述出来。文字朴实，记述流畅，没有经营雕琢的痕迹。他的热情并没有因为进入老年而迟滞，在严肃的自我反省和社会批判中，表现了一位老艺术家的令人感动的人格美。他对历史浩劫采取一种坚定的介入、干预的姿态，坚持人的理性能够认知、控制一切的世界观，并对人类理想前景有执著坚守的信念。因此，他不仅仅作为一个历史浩劫的见证人和亲历者，发出对历史的控诉和批判，从而警醒社会，使"文革"不再发生；同时也怀着一个知识分子的责任感，带着强烈的自省意识，在揭露和谴责"文革"的残酷和荒诞时，对自己的心理和行为进行无情的解剖。《怀念萧珊》、

《小狗包弟》等,是其中的名篇。这套散文集在80年代引起很大的震动,被称为"说真话的大书"。

孙犁[7]自1956年大病之后,创作渐少。但"文革"结束后,他的创作进入另一次"高峰"期,到1995年,共出版十本散文集。他的散文"取眼之所见,身之所经为题材;以类型或典型之法去编写;以助人反思,教育后代为目的;以反映真相,汰除恩怨为箴铭"[8]。他的笔墨平淡古朴,与巴金热情峻急的写作姿态不同。孙犁称自己的写作是"患难余生,痛定思痛"[9],"在它的容纳之中,都是小的、浅的、短的和近的"[10],在对往事旧人的回忆中,流露出一种人生无常的痛切感慨和饱经忧患的"残破"意识。但叙述者并不沉浸在情感的旋涡中,而是化绚烂为平淡,往往以超然和平静的眼光洞察人生的悲喜,将自己的感情隐藏在淡淡的语句之中。孙犁在文体上,有多种经营。从"耕堂散文","芸斋琐谈","乡里旧闻","耕堂读书随笔","耕堂题跋","芸斋短简"等名目,也可见格式体裁的多样。

杨绛[11]的《干校六记》记述作者1969年底到1972年春在河南"五七干校"中的生活经历。所写的内容,大都是个人亲历亲闻的"琐事":下放记别,凿井记劳,学圃记闲,"小趋"记情,冒险记幸,误传记妄。其名称、写法和作者的叙事"立场",都可见明代作家沈复的《浮生六记》的某种承传。杨绛的另一个随笔集《将饮茶》,部分也写到了"文革"期间的遭遇,不过似乎不如《干校六记》的从容。这个集子中更有价值的,是回忆亲人往事的那些部分。杨绛的文字简约含蓄,语气温婉,对历史事件多少取置身事外,作平静的审视的态度。她将笔触专注于大时代事件中的小插曲,书写个人的见闻和感受。《将饮茶》的最后一篇是《隐身衣(废话,代后记)》,她说到"卑微"是人世间的"隐身衣","惟有身处卑微的人,最有机缘看到时态人情的真相,而不是面对观众的艺术表演"。这可以看作杨绛反顾历史时所采取的

基点。不停留在一己悲欢的咀嚼上,也不以"文化英雄"的姿态大声抨击,而能够冷静地展示个人和周围世界的形形色色的生态和灵魂,却往往写出了事件的荒谬性,透出心中深刻的隐痛。

三　抒情散文

针对散文文体的宽泛性,一直存在一种对"散文"作出某种文体"规范"的努力。但无论是创作界,还是批评界,都难以对散文的"质的特征"作出能为许多人认同的描述。比较有影响的提法,有"艺术散文"的概念,说"艺术散文"是"创作主体以第一人称的'独白'写法,真实、自由的'个性'笔墨,用来抒发感情、裸露心灵、表现生命体验的艺术性散体篇章"[12]。另外又有"美文"的重申,称"美的文章"是要"还原到散文的原本面目"[13]。类似的看法都主要将散文的"质的规定性"设置在"自我"的表现和"抒情性"上。这与80年代文学创作"主体性"的强调有密切关系。一方面是强调散文的文学"自觉"意识,更为重要的是突出文学的"向内转",侧重表现创作主体的"个性"、"心灵"。因此,一种可以称为"抒情散文"的形态得到了较多的发展。

周涛、贾平凹、刘烨园、周佩红等是在"抒情散文"创作中取得较为突出成绩的作家。周涛[14]早期主要从事诗歌写作,曾是"新边塞诗"的倡导者和实践者之一。80年代中期转入散文写作。作品以描述西部边陲的自然人文景观为主要内容,语句密集(但也有些芜杂),情感充沛。往往借对博大而广漠的边疆自然山水的描述,赞美勇猛、强健、充满阳刚之气的野性生命力。他的长篇散文《游牧长城》、《蠕动的屋脊》、《伊犁秋天札记》等,由一些松散的短章构成,但统一在奇诡的想像和流泻的情感之中,往往融议论、抒情和叙事于一体,思路开阔,笔触自由。

一些女作家的散文也常常表现了"抒情性"的特征。她们善于从

细微的日常生活中挖掘诗意,并在对自我情绪的敏感表达中,营造一种细腻而多情的情调。女作家群中较为突出的有王英琦、唐敏、叶梦、苏叶、斯好、黄茵等。王英琦[15]散文创作的不同阶段,都以自己对生活体验的感受为创作的基本素材。她的成名作是《有一个小镇》,写一个民风淳朴小镇上人与事的记忆,抒发对“文革”那个特殊年代的人间温情的感慨。唐敏[16]较有影响的作品是《女孩子的花》,写即将成为母亲的女人用水仙花来占卜孩子的性别,害怕自己的孩子将因为是女性而受到更多的伤害,温婉而细腻地传达出对生为女性的复杂感受。在90年代的“散文热”中,许多女作家的散文都被结集出版。在市场消费的影响下,女作家散文创作在情感表达、题材选择以及作品风格上都有被简化和同一化的倾向。也出现了由出版商和杂志共同操作而推出的“小女人散文”。

小说家和诗人在80年代以来,有许多人也写散文。他们有些人将这看作是一种“业余”写作,文学创作的“基本功”[17],但散文也可以承载他们在诗、小说中受到限制的体验表达。小说家张洁在发表《从森林里来的孩子》、《爱,是不能忘记的》等小说的同时,她的散文《挖荠菜》、《拣麦穗》、《盯梢》等,透过一个名叫“大雁”的小姑娘的眼光,回忆童年往事,充满了对失落了的“爱”和“纯洁”的温情而感伤的怀念之情。贾平凹在散文领域也很有建树。早期的《月迹》、《一棵桃树》等,书写儿童眼睛中的美丽而单纯的世界,注重诗意境界的酝酿。孙犁在评论《一棵桃树》时说:“此调不弹久矣,过去许多名家这样弹奏过。它是心之声,也是意之向往”[18],点明这种风格与“五四”早期朱自清、冰心等抒情散文的关联。80年代中期,在命名为《商州初录》、《商州又录》等作品中,转向写风土人情,展示商州、静虚村等陕南乡村的风景、文化和生活情态。其后,又潜心建构一种类似30年代林语堂、梁实秋等的“闲适”风格,描述当代世俗生活中的世态人情。贾平凹的散文无论在思想意蕴、文化趣味,还是在语言表达上,都倾向于吸取中国文学传统因素,一种“虚”“静”的境界和简洁古朴

的文风互为表里。在小说家之中，写出一些较为优秀的散文的，还有汪曾祺的《蒲桥集》，张承志《绿风土》、《荒芜英雄路》，史铁生《我与地坛》，韩少功《夜行者梦语》，张炜《融入野地》，王安忆《漂泊的语言》等。王安忆认为散文是小说家“放下虚构的武器”之后的“创作者对自身的记实”[19]，张炜也认为散文“可以直抒胸臆”[20]，大体都是将散文看成是比小说创作更接近于作家本人情感的一种创作方式。因此，小说家写作的散文，都有较强的抒情性，并在文字表述上较为着意。

80 年代后期以来，诗人写散文随笔，也不少见。较有影响的，有于坚《棕皮手记》，西川《让蒙面人说话》，翟永明《纸上建筑》，王小妮《手执一枝黄花》，以及王家新，臧棣、海男、陈东东等的作品。这些诗人的散文和随笔，往往在文字上讲究意象表达的精确性、思维的绵密性，并擅长于记述和讨论深刻的精神问题和内心体验。

四　学者散文与随笔

八九十年代散文创作的一个重要的现象是，出现一种被人称为“学者散文”或“文化散文”的形态。这些散文的作者大都是一些从事人文学科或社会科学研究的学者，他们在专业研究之外，创作一些融会了学者的理性思考和个人的感性表达的文章。“学者散文”的出现，显示了知识分子关注现实问题和参与文化交流的新的趋向。在我国古代，“文人之文”与“学者之文”的区分有时并不很清楚。随着现代知识的专业化和学科建设的发展，“学者”与“作家”之间的界限越来越明晰。文学普遍被看成是表达情感等感性体验的“形象思维”的领域，而与学术研究的“抽象思维”有着“类”的不同。不过，这种清楚的分界，实际上对文学创作与人文学科两方面的发展，都有可能带来损害。因此，学者“越界”参与创作，是值得注意的现象。80 年代，较早进入散文创作的是金克木、张中行等老资格的学者。90 年代初

期,从事艺术文化史和戏剧美学研究的余秋雨,在《收获》杂志上以专栏形式发表系列散文,后结集成为《文化苦旅》、《文明的碎片》出版,引起极大反响。一些重要的刊物和出版社,也有意识地举荐这一体式的创作,而推动"学者散文"的兴盛。

"学者散文"的作者大都有较为丰富的学术修养,往往将学术知识和理性思考融入散文的表达之中。他们也并不特别注重散文的文体"规范",而将其视为专业研究之外的另一种自我表达或关注现实的形式。例如余秋雨称自己为"票友"[21],陈平原则把写作短评当成"保持'人间情怀'的特殊途径"[22]。对于许多类似的散文而言,引人注意的首先并不是叙述形式,而是所谈论的内容。但由于这些谈论结合了作者的文化关怀和个人感受,文字表达上的生动个性也随之显现出来。因此,这些学者的写作比较自由,反而为散文创作融进了一些新的因素。"学者散文"在风格上大多较为节制,通常会以智性的幽默来平衡情感的因素。学理知识的渗透,也使其具有特别的思想深度和情感厚度。这些散文随笔与"杂文"的不同之处是,它更关注的往往不是"识",而是"情"与"理"。因而,有的批评家将之称为"文化散文"、"哲理散文"或"散文创作上的'理论干预'"[23]。

张中行[24]30 年代毕业于北京大学,80 年代初期,陆续写下一批忆旧的随笔,主要是 30 年代前期以北京大学为中心的旧人旧事,它们定名为《负暄琐话》出版,引起注意。后又陆续出版以同类文章组成的《负暄续话》、《负暄三话》以及《流年碎影》等随笔集。张中行借古语"负暄"(一边晒太阳一边闲聊)做自己的书名,大体能概括他追求的写作风格:以"诗"与"史"的笔法[25],传达一种闲散而又温暖的情趣。张中行主要从事语言文字方面的研究工作,但他兴趣广泛,经史子集古今中外的知识都有所涉猎,被人称为"杂家"。体现在他的随笔中,则不仅是对人与事的各种知识和"掌故"的熟知,而且评点人事,都透出理趣和淡雅的文化品位。他的这些随笔,在一个时期声名

大噪，甚至有将其比喻为“现代的《世说新语》”[26]的。

金克木[27]是梵文研究专家和翻译家，对印度宗教、哲学、文学和语言有深入研究。他早年曾是“现代派”的重要诗人之一。80年代以来的散文，也有回忆故人旧事的，但主要是思想随笔，涉及读书札记、文化漫谈、甚至文献考订等宽泛内容。往往是针对某一议题生发开来，融进丰富的知识，表现出思维活跃，充满智慧而又诙谐从容的文风。他所谈论的问题，大多具有一定的学术针对性，根据自己的人生阅历，以及东西方历史、哲学、宗教、文学等方面的学识，信笔展开，但所引证的材料和所得结论，却颇严谨。这一特点被人称为“散文小品的学术化”[28]。他的散文语言朴素，近乎口语，但又自然地加入文言语汇和句式。不轻易表露情感，但总是在看似散漫的笔法中，透出世事洞明者的豁达和通透。

余秋雨[29]的《文化苦旅》、《文明的碎片》中的散文，大都以记游的方式进行文化思考。他在记述自己对某一名胜古迹的游历和感受的同时，也介绍与之相关的文化历史知识，并传达对于民族文化的思考，从而，将“人、历史、自然混沌地交融在一起了”[30]。余秋雨的散文有很强的文化反省意识，或者在历史时间回溯中感叹文化和山水的兴衰，或者在对古代文化踪迹的探询中思考知识分子的使命与命运。虽然他借助大量的文化史知识，但并没有把散文写成简单的“文化”加“山水”，而是强调“人气”，即作者的文化思考和个人体验对面对的景观的渗入，他将之称为“个人与山水的周旋”[31]。余秋雨的散文语言追求文雅，正如篇名“风雨天一阁”、“寂寞天柱山”、“一个王朝的背影”等所显示的。行文常常直抒胸臆，但情感的表达有时过于夸张。在篇章结构上，也有雷同的现象。

王小波[32]的随笔以其所坚持的理性、自由的文化立场和活泼生

动的文风，而在90年代颇受关注。他的短文更近于"杂文"，"问题意识"很强，往往针对具体的文化思想问题进行写作，并在戏噱笑骂之中表现自己的态度。他的思路十分独特，往往通过一个故事或个人的有趣经历，进入到对于问题的讨论，并随时机敏而生动地插入对相关问题的评点与论述。王小波特别强调写作的"有趣"，其文章语句幽默，经常夹杂一些北京口语，而形成一种独特的叙述方式。

其他主要的学者散文，还有陈平原的《学者的人间情怀》、《书生意气》，刘小枫的《这一代人的"怕"与"爱"》，赵园的《窗下》，耿占春的《观察者的幻象》，陆建德的《麻雀啁啾》，周国平的《人与永恒》等。

注　释

〔1〕　刘烨园《走出困境：散文到底是什么》，《文艺报》1988年7月23日，《新艺术散文札记》，《鸭绿江》1993年第7期。赵玫《我的当代散文观》，《天津文学》1986年第5期等。

〔2〕　王光明《散文诗的世界》，长江文艺出版社1987年版。这本书对"散文诗"的美学特征、历史构成以及作家作品做了较为全面的研究。

〔3〕　黄浩《当代中国散文：从中兴走向没路》，《文艺评论》1988年第1期。

〔4〕　孙犁《佳作产于盛年》。

〔5〕　巴金，"文革"结束后，自1978年底陆续在香港的《大公报》和《文汇报》等报刊上发表"随想录"，按发表时间先后编为《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》、《无题集》，由人民文学出版社出版。这五个集子又总称《随想录》。1996年又由上海远东出版社的"火凤凰丛书"出版《再思录》，编入了《随想录》之后所写的随笔。

〔6〕　巴金《〈探索集〉后记》，人民文学出版社1997年版。

〔7〕　孙犁（1913—　），原名孙树勋，河北安平人。1927年考入河北保定育德中学。高中毕业后，在北平流浪三年，后回本省任小学教员。1939年开始发表作品。1944年到延安工作和学习，写作的小说《荷花淀》、《芦花荡》等以独特的风格引起广泛的注意，奠定了作者在文学史上的位置。1949年到天津。"文革"后主要从事散文创作，共出版《晚华集》、《秀露集》、《无为集》、《曲终集》等十部散文集。

〔8〕　孙犁《〈无为集〉后记》,《无为集》,人民文学出版社1989年版。

〔9〕　孙犁《文字生涯》,收入《晚华集》,百花文艺出版社1979年版。

〔10〕　孙犁《〈尺泽集〉后记》,《尺泽集》,百花文艺出版社1982年版。

〔11〕　杨绛(1911—　),本名杨季康,祖籍江苏无锡,生于北京。1932年毕业于苏州东吴大学。1935年—1938年留学英、法,回国后曾在上海震旦女子文理学院、清华大学任教。1949年后在中国社会科学院文学研究所、外国文学研究所工作。主要作品有剧本《称心如意》、《弄假成真》,长篇小说《洗澡》,散文集《干校六记》、《将饮茶》等。另出版有《杨绛译文集》。

〔12〕　刘锡庆《艺术散文》,《新中国文学史略》第六章,北京师范大学出版社1997年版。刘锡庆在《当代艺术散文精选》(刘锡庆、蔡渝嘉编,北京十月出版社1989年版)的《序》中提出了相似的看法,并归纳为四点:"其一是篇篇有'我',个性鲜明","其二是外物'内化',因小见大","其三是真实、自然,笔墨自由","其四是纸短韵长,富于趣味"。

〔13〕　《美文》发刊词,《美文》1992年第1期。

〔14〕　周涛,1946年出生于山西潞城。1955年因父亲调动工作而进入新疆。1965年入新疆大学中文系学习。后在军队从事专业文学创作。主要作品有诗集《神山》、《野马群》,散文集《稀世之鸟》、《秋风旧雨集》、《游牧长城》、《高榻》等。

〔15〕　王英琦,1954年生,安徽寿县人。14岁下乡劳动。1972年开始发表作品。后在安徽、河南从事专业写作。主要作品有散文集《热土》、《漫漫旅途上的独行客》、《我遗失了什么》、《美丽地生活着》,以及小说集《爱之厦》等。

〔16〕　唐敏,1954年生于上海,祖籍山东。"文革"期间到福建山区插队。后曾在福建省图书馆、福州文联、厦门市文联工作。主要有散文集《怀念黄昏》、《心中的大自然》、《纯净的落叶》、《女孩子的花》。

〔17〕　例如余秋雨研究戏剧和电影,他多次提出散文并不是自己的"专业",并说:"在今天,'专业散文家'的称号,听起来总有点滑稽,一个人,干着别的事,有感而发,写两篇散文,这才自然"(《关于散文、读书和艺术修养——答〈新民晚报〉、〈解放日报〉等》)。萧乾说:"不论是小说家、诗人,戏剧家,还是写通讯特写的记者而言,散文都是不可或缺的基本功"。张炜说:"一个人只要具有良好的文化素养,写散文就成了他的基本能力"(两

文均载《美文》杂志的“90年代散文写作随访”，1998年第9期)。

〔18〕 孙犁《谈一篇散文》，《孙犁文集》第4卷。

〔19〕 王安忆《心灵的世界——王安忆小说讲稿》，复旦大学出版社1997年版，第361页。

〔20〕 张炜，“90年代散文写作随访”，《美文》1998年第9期。

〔21〕 余秋雨，“90年代散文写作随访”，《美文》1998年第10期。

〔22〕 陈平原《学者的人间情怀·自序》，珠海出版社1995年版，第2页。朱学勤有类似的说法：“左手写长线学术，管它春夏秋冬；右手写短线时论，不妨卷入今天”(见《被遗忘的与被批评的——朱学勤书话》，浙江人民出版社1997年版。

〔23〕 佘树森《中国现当代散文研究》，北京大学出版社1993年版。

〔24〕 张中行(1909—)，河北香河人。1936年毕业于北京大学中文系。曾在中学、大学执教。1949年后任人民教育出版社编辑。主要有论著《文言与白话》、《文言津逮》、《佛教与中国文学》、《顺生论》，散文集《负暄琐话》、《负暄续话》、《负暄三话》、《流年碎影》。

〔25〕 张中行《负暄琐话·小引》，黑龙江人民出版社1986年版。

〔26〕 启功平《负暄琐话·序》，黑龙江人民出版社1986年版。

〔27〕 金克木(1912—)，安徽寿县人。幼年读私塾，后入中学。1930年到北京。1933年开始发表诗歌。1935年任职于北京大学图书馆。1941年赴印度学习。1948年入北京大学东语系任教。有译著《古代印度文艺理论文选》、《印度古诗选》，论著《梵语文学史》、《印度文化论集》、《比较文化论集》，散文随笔集《天竺旧事》、《文化的解说》、《文化猎疑》、《金克木小品》，以及诗集《蝙蝠集》、《雨雪集》。

〔28〕 谢冕《金克木散文选集·序言》，百花文艺出版社1996年版。

〔29〕 余秋雨(1946—)，浙江余姚人。1966年入上海戏剧学院戏剧文学系学习。后留校任教。主要有论著《戏剧理论史稿》、《戏剧审美心理学》、《中国戏剧文化史述》、《艺术创造工程》，散文集《文化苦旅》、《文明的碎片》、《秋雨散文》。

〔30〕 余秋雨《〈文化苦旅〉自序》，知识出版社1992年版。

〔31〕 余秋雨《关于散文、读书和艺术修养——答〈新民晚报〉、〈解放日报〉等》，见《中国作家访谈录》，沈苇、武红编，新疆青少年出版社1997年版。

〔32〕 王小波(1952—1997),北京人。1968年到云南插队,做过民办教师、工人。1978年入中国人民大学贸易经济系学习。1984年到美国学习,并获得文学硕士学位。回国后先后在北京大学和人民大学任教。1992年成为自由撰稿人。1997年病逝于北京。主要作品有小说集《黄金时代》、《青铜时代》、《白银时代》,散文集《思维的乐趣》、《我的精神家园》、《沉默的大多数》,社会学研究论著《他们的世界——中国男同性恋群落透视》(与李银河合著)。



第二十五章　90年代的文学状况

一　文学环境的变化

90年代中国大陆的最主要现象，是市场经济的全面展开并获得体制上的合法性。80年代初期提出的“现代化”发展目标，虽然是以市场化为基本取向的，但在当时，主要是由计划经济体制向市场经济的调整，作家的生存方式以及作品的生产和流通，与国家机制仍有着密切的关系。1992年提出中国社会以市场经济取代计划经济[1]，文学体制的改革也作为一项文化政策直接提了出来。作家和文学刊物、出版社等原则上不再依靠国家资助，而进入市场。作家在作家协会、文联等国家机构中的工资，以及从“纯文学”(或“严肃文学”)刊物和出版社所能得到的稿费[2]，与社会另外一些阶层相比，已不像过去那样丰厚优越。因此，出现了一些作家“下海”的现象；更多的作家则参与一些有更丰厚报酬的“亚文学”写作，如影视剧作，记实文学，通俗小说，广告文学等。市场化不仅改变了作家的生存方式，而且也出现了作品自身与出版运作、广告宣传相配合而构成“畅销”热点的现象。例如《王朔文集》的出版，《北京人在纽约》、《曼哈顿的中国女人》等“移民文学”热，《废都》、《白鹿原》等小说的出版所形成的“陕军东征”等。这些现象说明，文学作品的存在，并不仅仅是作家的“个人”行为，而成为从写作、出版到流通等各个环节都受到市场选择和干预的“集体”行为。

在 90 年代，一方面，“现代化”作为一种具体的社会组织形式得到充分的实践和展开，另一方面，知识界对“现代化”的态度和文化想像却发生了不同于 80 年代的改变。在 80 年代，“现代化”作为一种告别“历史暴政”和解决社会矛盾的新的发展方案，在知识界的想像中，是充满希望的乐观前景。80 年代整个文化氛围的理想主义情绪大体是建立在这种想像的基础上的。但在具体的实践真正降临之后，人们却发现理想和现实之间的偏差；尤其是现代化进程中出现的种种负面效应，使他们意识到现代化发展本身具有的矛盾。最重要的是，随着市场调节机制的形成和消费文化的成熟，知识分子在整个社会中的作用和位置趋向“边缘化”。他们开始对自身的价值、曾经持有的文化观念产生怀疑。因而，在 90 年代文化意识和文学内容中，80 年代那种进化论式的乐观情绪受到很大的削弱，而犹豫困惑、批判和反省的基调得到凸现。

影响 90 年代人们关于现代化看法的因素中，值得一提的还有“全球化”的发展。这种影响一方面表现在知识界对于“西方”这一空间的认识的变化。在“文革”结束时，“西方”往往被作为“世界”的化身。80 年代对于“现代化”的理解，在某种程度上是以想像性的“西方”作为参照系的，即西方被认为在物质和文化上都优于中国。因而，关于现代化的讨论，往往是中/西与古/今作为同一问题互相缠绕[3]。尤其在文学界，这种想像更为普遍。“西方”现代文学作为一个想像性的空间，潜在地成为中国文学发展的“未来”。不过，随着人们对欧美各国的了解越发“真实”和深入，“真实”的“西方”与想像的“西方”的差异就给予人们以巨大的震惊。震惊不仅来自不同文化的冲突，更主要是亲和性想像无情的破灭。随着类似的经验的增多，“真实”的“西方”也逐渐呈现。现代化讨论中，将时间性的“古与今”的问题理解为空间性的“中与西”的想法也在改变。另一方面，“全球化”作为一种资本主义经济扩张的形式，也已成为改革开放后中国的现实。它将资本扩展的问题和矛盾尖锐地展示出来。因而，不仅是

市场化的问题,现代合理化工程的矛盾以及民族问题等,都作为“现代化”实践的事实,展现在中国人面前。

90年代文学环境的另一个特点,是不同的文化形态和文化立场的公开呈现。在80年代,尽管也发生过一些文化论争,例如“异化”、“人道主义”,“文化热”等,但在社会居主流位置的文化群体中,能够获得一种趋同的理解。但在90年代,出现频率较高的几个词,却是“多元化”、“个人化”等。对于原先那些被理解为集体性或统一性的观念,例如“现代化”、“发展”、“历史批判”等的认识,趋于分化。这种分化不仅是一种描述性的认识,而且有其社会实践的依据。由于1989年的政治事件,在90年代初期,文学与政治的关系一度较为紧张,政治对文学创作和文学批评的控制加重。自1992年市场经济政策提出后,文艺政策上也作出了调整[4]。市场经济体制的确立和发展,也使得文化与政治的关系相对疏离成为可能。文学作品即使受到国家政治的干预,也可以通过“第二流通渠道”(即非官方的出版和销售渠道)传播。同时,到90年代,中国的消费文化基本发展成型。“大众文化”成为人们主要的文化需求,并基本上已形成了一套工业形态的运作方式。因而,90年代的文化分化更为明显。对于这种分化的描述有多种方式。其中较为典型的一种是区分为三种形态,即“主流文化”(又称国家意识形态文化、官方文化、正统文化),知识分子文化(又称高雅文化)和大众文化(又称流行文化、通俗文化)。但其实,这种区分并非那么恰当,而它们之间的关系更不是那么简单、划一。各种文化形态常常是互相交叉、渗透的。

文化的分流造成了知识分子群体的进一步分化。采取何种方式参与现实文化实践,站在什么样的文化立场上发言,成了知识分子首先需要解决的问题。但这种分化并不是以简单而直接的方式进行的,而是在不断的文化争论和文化交流中形成。其中最为重要,规模最大,影响也最为深远的是1993—1995年间关于“人文精神”的论争。一些人文学科的研究者[5]从对社会和文学中的一些现象的批

判中提出问题，从而引起争论。讨论的核心主要是围绕知识分子的精神价值和社会功能问题展开。什么是“人文精神”，如何看待消费性文化现象以及 90 年代的社会现实等，是其中主要的话题。尽管这一讨论并没有形成什么“共识”性的结论，但主要的文化差异和文化矛盾在这一争论中展示出来。一个明显的事实是，90 年代文学的主要冲突，从 80 年代针对文学与政治的关系提倡文学的“独立性”，更多地转移到文学创作与商业操作之间的冲突上来。“雅”与“俗”、“纯文学”与“通俗文学”的区分也被重新提出。但在市场体制下，即使是“雅”或“纯”文学也无法离开出版运作和文化消费市场的选择。因此，“雅”与“俗”的区分也变得含混起来。

二　重要文学现象

文学界普遍意识到 90 年代社会生活和文学创作发生的改变。但对于这种变化的理解和估计，却看法纷纭。其中较有影响的是“新时期”结束论和“后新时期”概念的提出[6]。一些批评家在将“新时期文学”看成一个整体的同时，认为到了 90 年代，因为社会“转型”，文学的主题、总体风格、读者与文学的关系都开始转变，因而，“新时期文学”“结束了”。他们把“新时期文学”看作一种社会政治形态的文学，而 90 年代文学则是“商业社会”的写作形态。不过，“后新时期”的概念，并未得到普遍的认同。

“90 年代”作为一个文学时段提出来，并不是因为它具有独立的阶段特征。与当代文学在七八十年代之交出现的变化相比，它与 80 年代文学之间的“延续性”要大于两者的“断裂性”。这是因为八九十年代之交的社会“转型”，主要是由于市场经济的全面展开，社会文化并没有作有意识的全面调整(像“文革”结束那样)。50 至 70 年代确立起来的文学规范在 80 年代期间瓦解的趋势，在 90 年代仍在继续推进。当然，文学作品和文学写作的商品性质已是人所共见的事实，

并与发展着的文化市场和文化工业结合起来。也就是说，市场经济作为一个不可忽视的社会背景对文学的制约力量逐渐体现，并构成了文学的“实体性”的内容。

文学潮流的淡化是90年代的文学现象之一。在“新写实”小说之后，文学界又提出过一些潮流性的命名，如“新历史小说”、“新状态小说”、“新体验小说”、“现实主义冲击波”等。但是，由于这些概念的理论阐释与具体创作之间的差异，同时也由于尽管存在一些类似的作品，但作家对潮流的形成和推动已失去热情，因而，这些概念并没有得到广泛的认可。从90年代文学的发展过程来看，难以看出类似于80年代(尤其是80年代前中期)那样以潮流的方式推进的痕迹。在一个已逐渐失去单一“主题”的社会，而对世界和文学的理解又更形“多元”的状况下，对于文学的基本想像和要求已发生了变化。市场的选择和需求打破了关于文学的“有序”进程，而对于历史的反省，也使得要求历史发展和文学新潮对应的文学史观受到怀疑。因而，“潮流”性趋势的削弱，是理所必然的。

在文体样式上，比较突出的是“长篇小说热”和“散文热”(参见第24章)。长篇小说的数量在90年代大大增加，而且也受到了普遍的关注。在90年代较为活跃的小说家几乎都创作了一部或几部长篇小说。王蒙、王安忆、贾平凹、张炜、韩少功、张承志、余华、刘震云、苏童、格非等，在90年代最有影响的作品，几乎都是长篇。长篇小说的增多，可以看作是作家和文学“成熟”的某种标志。作家可以较长时间地专注于一部作品的创作，并能就更为广泛、复杂的问题作出表达。王安忆、张承志、余华等作家都在他们的长篇小说中显示了鲜明的艺术个性。但长篇小说的兴盛与商品化文学市场也有密切关系，这往往产生了更多并不成功的长篇小说。长篇小说具有一种“文体的经济性”。在作家方面，按字数计稿费会使作品越写越长，而且长篇小说的出版往往能形成较大的影响。从阅读上看，读者只要弄清了人物关系，对于一部长篇就可以不断地看下去，而不需要像读中短

篇小说那样，每次阅读都必须从头开始。从改编影视作品考虑，需要的也主要是长篇。

90 年代文学的另一个现象是，批评在文学界的角色，变得更具独立性，但也颇为尴尬。一些重要的文学事件往往发生在批评界。如关于“学术规范”的问题，关于“后学”的讨论，关于“人文精神”的论争等。批评的理论化是 90 年代文学批评的一个重要特征。文学批评已不完全是对文学作品作出评价，而是寻求自身理论的完整性，是在作品的基础上进行“创作”。这与对欧美 60 年代以来的文学批评理论的引进有较大的关系。新批评、叙事学理论、结构主义、解构主义、后现代主义、后殖民主义、女性主义等诸种理论，在 90 年代的文学批评中都有表现。理论的发展不仅丰富批评的认知前提，也使得批评获得了一定的独立性，同时，也对文学的阐释和理解提供了前所未有的空间。文学批评与文化批评的关系，也是 90 年代受关注的问题。由于文学在生产、传播方式上的变化，以及文化立场分化的显现，相应地在文学批评中出现了被称为“文化批评”的形态。这种批评并不重视对文学作品的“审美”品质作出判断，而关注作品的文化性质和它如何被生产、被接受的过程，因而对文学的市场化作出了更为有效的解释。批评的理论化使其开始作为一种与文学创作同样重要的力量，参与文学发展进程。但是，由于批评越来越与文学创作的脱节，这种现象也引起了很多文学研究者的质疑；而作家从一种传统的文学批评观出发，对 90 年代批评状况也发出许多责难。因而，有了“批评的缺席”的说法。这些都表明批评的某种尴尬处境。

三　90 年代文学的总体状况

在 90 年代，文学的表现“内容”被突出和重视，而形式的探索相对地处于“边缘”的位置。80 年代中后期出现的“先锋小说”，作为一种文学潮流，在 90 年代并没有得到延续。但这并不是说 90 年代形

式探索不被继续。“先锋小说”以及一些“先锋”诗人对“叙事”和语言的自觉意识的强调，基本上已作为一种文学的“常识”被接受，融会在普遍的创作追求之中。也有一些作家，如小说领域的韩东、朱文、鲁羊、述平、东西、李冯等，诗歌领域的欧阳江河、西川、王家新、翟永明、孙文波、臧棣等，对文学的形式作了“先锋性”的新探索。只不过，他们在文学界受到的关注，远不如 80 年代先锋实验那样热烈。

反思“历史”，仍是 90 年代文学创作的一个主题，但在反思的立场和深度以及“历史”的指向上，却有了不同。从 90 年代初期起，被称为“先锋小说”和“新写实小说”的作家都不约而同地转向了“历史”题材的写作。例如余华的《在细雨中呼喊》[7]、《活着》、《许三观卖血记》，苏童的《米》、《我的帝王生涯》，格非的《敌人》、《边缘》，叶兆言的《夜泊秦淮》系列小说和《1937 年的爱情》，刘震云的《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》，刘恒的《苍河白日梦》，池莉的《预谋杀人》、《你是一条河》，方方的《何处是我家园》等。在这些小说中，不仅涉及到 80 年代初期“伤痕文学”、“反思小说”所描绘的“文革”和“反右”等 1949 年以来的历史，更将笔墨伸展到整个 20 世纪。这些小说处理的“历史”并不是重大的历史事件，而是在“正史”的背景下，书写个人或家族的命运。有的小说（如苏童的《我的帝王生涯》），“历史”只是一个忽略了时间限定的与当下的现实不同的空间。所有这些“历史”题材小说中，都弥漫着一种沧桑感。历史往往被处理为一系列的暴力事件，个人总是难以把握自己的命运，而成为历史暴行中的牺牲品。与五六十年代的史诗性和 80 年代初期的“政治反思”性相比，这些小说更加重视的是一种“抒情诗”式的个人的经验和命运。因此，有些批评家将之称为“新历史小说”[8]。

当然，对“当代”历史，包括“反右”、“文革”等事件的反思性主题，在 90 年代的其他作品中也有继续，如李锐的《无风之树》、《万里无云》，王朔的《动物凶猛》，王小波的《黄金时代》等。在散文领域，一些关于 50 至 70 年代历史的记实性回忆录，也在陆续出版。主要的如

“火凤凰文库”中收入的巴金的《再思录》、李辉的《人生扫描》等。在批评领域，也有关于反思 20 世纪的“激进主义”等的讨论。与之相关的还有一些 50—70 年代重要小说如《红旗谱》、《浩然文集》的重版和一些过去未能发表的《从文家书》、《无梦楼随笔》、《顾准日记》等的发掘。这些都是对世纪末反观历史的要求的不同的呼应。

八九十年代之交的社会和文化“转型”，知识分子位置和功能的变化，商业社会中的消费取向，使得一部分作家更急迫地关注生存的精神性问题。这些作家在 80 年代就已经确立自己的艺术个性和文学地位，大多有“知青”生活的背景。他们 90 年代的创作不同程度地表现了关注精神问题和现实批判的主题。这方面的创作有张承志的长篇小说《心灵史》和散文《荒芜英雄路》、《以笔为旗》，张炜的小说《家族》、《柏慧》和散文《融入野地》，韩少功的长篇小说《马桥词典》和散文《夜行者梦语》，史铁生的小说《务虚笔记》和散文《我与地坛》，王安忆的小说《乌托邦诗篇》、《纪实与虚构》和散文《重建乌托邦》。这些作品往往保持一种“精英”立场，在剥离 80 年代理想主义精神的政治含义的同时，试图寻求反抗商业社会的实用主义和功利主义的精神资源。因而，在这些作品中，人的生存意义与价值等“形而上”主题得到强化，生存哲理、宗教、历史传统以及“民间”文化等成为所追寻、挖掘的精神资源的主要构成。

在 90 年代，对现代都市生活物化现实的表现，在文学创作中得到前所未有的展开。由于与现实社会的发展保持一定的“同步”关注，这些作品往往重新被“现实主义”理论整合。例如“新写实”在 90 年代的发展，“新状态”、“新体验”、“现实主义冲击波”等命名，都显示了这种取向。不过，由于 80 年代用以整合社会的意识形态的解体，和商业社会的物质存在的凸显，使得文学在表现“现实”时的基本方式和内容都有一些变化。“个人”经验在文学中具有了新的特别的含义。它既意味着脱离 80 年代的集体性的政治化思想的独立姿态，也意味着，在一个尚未定型（“转型”）的社会中，个人经验成了作家据以

描述现实的主要参照。前者更多地体现在诗歌写作中,而小说领域则对后者有更多表现。以个人的经历和经验以及个人的"片断"式的感受来组织小说的结构,是常常被采用的一种方式。陈染、林白等女作家的自传体小说,和以"亲历者"的身份切入小说的"新状态"、"新体验"小说,都是如此。因此,"个人化写作"(或称"私人化写作")是90年代作家和批评家谈论较多的话题。张旻[9]的小说可以看作是这种"个人化写作"的一例。他的《情戒》、《情幻》、《自己的故事》等小说,多取材于校园人物的生活,以第一人称的视点展开主人公对自己故事的叙述。主要内容往往与人物的个人性情感经历与欲望体验相关,着意表现人物的内心冲突和体验。与许多类似主题的小说常常会有的情绪化叙述风格相比,张旻的叙述平静而委婉,有着对细节和感受的精确把握。

日益突出的"新"现象,如都市生活,市民趣味等,也是90年代文学的主要表现内容。80年代"现实主义"文学处理的对象,主要是国家"体制"之内的人和事,而且往往能够获得某种合法的意识形态性。但在90年代,一些"体制外"的人与事,如都市白领,个体户,普通市民等,也迅速成了文学的重要表现对象。由于旧有的意识形态无法涵盖或阐释这些现象,而作家对这些现象的把握,还含糊而犹豫不定,因而,他们一般会倾向于从物质存在对个人生存的巨大影响去考虑。例如朱文的《我爱美元》、《单眼皮,单眼皮》,何顿的《弟弟你好》、《生活无罪》,邱华栋的《都市新人类》、《手上的星光》,张欣的《绝非偶然》、《首席》等。这些小说尽管在内容上有新的开拓,但在思想厚度上,显得较为单薄。朱文[10]最初写诗,1991年开始小说写作,主要展示在物欲膨胀的社会中,个人欲望的展开和表达形式。所处理的题材往往带有某种"道德"反叛性,事件和叙述语言有粗俗化的特点,但在叙述上却能够冷静地控制节奏,因而显示出一种特别的活力。何顿[11]则擅长于写以"个体户"为主的城市小市民,表现这些由"体制内"走向"体制外"的人群的生活经历,"义无反顾地走进了金钱、暴

力、迷人的诱惑所构成的另一世界"。他发展了王朔小说表现的市民生活内容，具体地展示人物对金钱和欲望的追逐，把这些编制进一个生动可读的故事中。他的小说以湖南方言作为讲述语言，更增加了故事的"原生态"色彩。

注　释

〔1〕　邓小平 1992 年视察中国南方城市的改革状况，在武汉、深圳等地发表讲话，简称"南巡讲话"。

〔2〕　"纯文学"刊物，主要是指继续坚持"文学性"标准，专门诗、散文、小说等文学作品的刊物。与之不同的是，一些以消费性作品为主的刊物，大都是由个人或企业承包。前者的稿费比后者要低许多。据一份资料显示，国家刊物的稿费，按国家规定大概是每千字 30 元，而消费类报刊大都每千字超过 100 元。参见陈丽《困境与突围——对经济体制转轨时期上海作家情况的调查》，《社会科学》1995 年第 1 期。

〔3〕　详细观点可参阅甘阳《80 年代文化讨论中的几个问题》，载《文化：世界与中国》（第一辑），生活·读书·新知三联书店 1987 年版。

〔4〕　主要参见《"解放思想、加强团结、改革体制、繁荣创作——中国文联中国作协分别举行学习十四大座谈会》，《文艺报》1992 年 11 月 7 日；《迎接党的十四大的胜利召开、深入学习邓小平同志的南巡讲话》，《中国作家》1992 年第 6 期；《拨"左"反正，繁荣创作——北京作家评论家学习十四大文件座谈会纪要》，《珠海特区报》1992 年 11 月 7 日等。

〔5〕　最早提出这一问题的，主要是上海的一些学者，如王晓明、李劼，陈思和等。1993 年第 6 期《上海文学》发表的王晓明、张宏等五人的对话录《旷野上的废墟——人文精神的危机》，是引起讨论的第一篇文章。

〔6〕　有关"新时期结束"论和"后新时期"概念的资料，主要有谢冕、张颐武合著的《大转型——后新时期文化研究》，黑龙江教育出版社 1995 年版；冯骥才的短文《一个时代结束了》，《文学自由谈》1993 年第 3 期；张颐武的论文《"分裂"与"转移"——中国"后新时期"文化转型的现实图景》，《东方》1994 年第 4 期；王宁的论文《"后新时期"：一种理论描述》，《花城》1995 年第 3 期等。

〔7〕 余华的长篇小说《在细雨中呼喊》,发表在1991年的《花城》,最初名为《呼喊与细雨》。

〔8〕 "新历史小说"是陈晓明、陈思和等批评家提出的概念,用来概括自莫言的《红高粱》、格非的《大年》等以来的某些表现"历史"的小说。但对这一概念并没有明确的界定,在文学界也没有获得广泛认可。

〔9〕 张旻,1959年生于上海。曾下乡插队。1982年毕业于上海师范学院中文系,后在高校执教。1987年开始小说创作。主要有小说集《情幻》、《自己的故事》,长篇小说《情戒》。

〔10〕 朱文,1967年生于福建,在苏北长大。1989年毕业于东南大学动力学系。主要有小说集《我爱美元》。

〔11〕 何顿,湖南长沙人,主要有小说集《弟弟你好》。



中国当代文学年表

上编

1949 年

3 月 24 日　孙犁的小说《嘱咐》在《进步日报》发表。

4 月 2 日　《中共中央东北局关于萧军问题的决议》发表于《东北日报》。

6 月 21 日　赵树理的创作谈《也算经验》在《人民日报》发表。

7 月 2 日至 19 日　中华全国文艺工作者代表大会在北京举行。大会成立了中华全国文学艺术界联合会(简称"文联")及其所属中华全国文学工作者协会(简称"文协")等其他协会。郭沫若担任文联主席,茅盾、周扬任副主席。

8 月　上海《文汇报》"磁力"副刊以"可不可以写小资产阶级"为题展开讨论。洗群、陈白尘、何其芳等人参与了这次讨论。

同月　孙犁的短篇小说、散文集《荷花淀》由生活、读书、新知上海联合发行所出版。

9 月　全国文联的机关刊物《文艺报》在北平正式创刊。

同月　《新儿女英雄传》(孔厥、袁静)由上海海燕书店出版。

10 月　中华全国文学工作者协会的机关刊物《人民文学》(月刊)创刊。

同月　马烽、西戎的长篇小说《吕梁英雄传》由北京新华书店出版。

11 月 15 日　北京市成立大众文艺创作研究会。赵树理等 15 人被推举为执行委员。次年 1 月 20 日,通俗文艺月刊《说说唱唱》创刊。

同月　何其芳的诗集《夜歌》出版。

本年　延安文艺座谈会以后解放区优秀文艺作品选集《中国人民文艺丛书》共计 54 种全部出版。其中有戏剧《白毛女》(贺敬之等)等 23 种,小说《李有才板话》(赵树理)等 16 种,通讯报告《诺尔曼·白求恩片段》(周而复)等 7 种,诗

歌《王贵与李香香》(李季)等5种，说书词《刘巧团圆》(韩起祥)等2种。

1950年

1月　萧也牧的短篇小说《我们夫妇之间》、朱定的短篇小说《关连长》发表在《人民文学》第1卷第3期。

2月28日　戴望舒在北京因病逝世。

同月　天津《文艺学习》创刊号发表了阿垅的论文《论倾向性》，引起文艺界关于文艺与政治关系问题的讨论。

同月　《东北文艺》创刊号出版。

3月12日　谷峪的短篇小说《新事新办》在《人民日报》发表。

4月　中华全国戏剧工作者协会编辑的《人民戏剧》(月刊)正式出版，卷首刊印了毛泽东1944年看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的信件手迹。

6月　赵树理的短篇小说《登记》在《说说唱唱》上发表。

9月22日　孙犁的长篇小说《风云初记》开始在《天津日报》上连载。

同月　北京市文联编辑的《北京文艺》创刊。创刊号上刊载了老舍的话剧《龙须沟》。

1951年

2月　企霞、吴甫、张立云等发表文章批评碧野的长篇小说《我们的力量是无穷的》。

4月　魏巍的散文《谁是最可爱的人》在《人民日报》发表。

5月12日　周扬在中央文学研究所(后改名文学讲习所)作《坚决贯彻毛泽东文艺路线》的演讲。后发表于5月17日的《光明日报》。

5月20日　毛泽东为《人民日报》写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》发表，从而在全国范围内展开对电影《武训传》的批判。

6月　《解放军文艺》(月刊)创刊。

同月　陈涌的《萧也牧创作的一些倾向》发表在《人民日报》，批评萧也牧的小说《我们夫妇之间》、《海河边上》表现了“小资产阶级的观点和趣味”。6月20日《文艺报》发表“读者李定中”(冯雪峰的化名)的文章《反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味》。

7 月　发表在《中国青年》上的马烽的短篇小说《结婚》，由《人民日报》加推荐按语转载。

同月　茅盾主编的“新文学选集”二辑共 24 种，由开明书店出版。选入作家有鲁迅、瞿秋白等 24 人。

8 月 8 日　周扬的《反人民、反历史的思想和反现实主义的艺术——对电影〈武训传〉的批判》发表在《人民日报》。

同月　《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》由人民文学出版社出版。

9 月　柳青的长篇小说《铜墙铁壁》由人民文学出版社出版。

同月　王瑶的《中国新文学史稿》(上卷)由开明书店出版。

12 月 23 日　中共北京市委授予老舍“人民艺术家”的称号。

1952 年

1 月　《剧本》创刊。

3 月 15 日　苏联报纸公布了 1951 年斯大林奖金文学艺术方面名单。丁玲的小说《太阳照在桑干河上》获二等奖，贺敬之、丁毅的歌剧《白毛女》获二等奖，周立波的小说《暴风骤雨》获三等奖。

5 月 10 日　《文艺报》第 9—16 期展开了“关于塑造新英雄人物问题的讨论”。

5 月 25 日　舒芜在《长江日报》上发表《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》，检讨自己在《论主观》中的错误。该文在加了编者按语后，转载于 6 月 8 日的《人民日报》上。

同月　《文艺报》开始连载冯雪峰的长篇论文《中国文学中从古典现实主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》。

9 月　俞平伯的《红楼梦研究》(修订本)由棠棣出版社出版。

10 月　杨朔的中篇小说《三千里江山》在《人民文学》10 月号上开始连载。

同月　人民文学出版社计划进行我国古典文学名著的校勘和重印工作。包括《水浒》、《三国演义》、《红楼梦》、《西游记》、《儒林外史》、《聊斋志异》、《西厢记》等的校勘重印，注释出版屈原、曹植、陶渊明、李白、杜甫等人的选集或全集，编写著名作家的传记等。

10 月　蔡仪的《中国新文学史讲话》由新文艺出版社出版。

12 月　全国文协组织“胡风文艺思想讨论会”。林默涵、何其芳的发言《胡

风的反马克思主义的文艺思想》和《现实主义的路，还是反现实主义的路》，分别发表于次年第2号和第3号的《文艺报》。

本年 在“三反”、“五反”运动中，作家张资平以“汉奸”罪判处有期徒刑18年。数年后，在安徽某劳改农场病死。

1953年

1月11日 《人民日报》转载周扬的《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》。这篇文章原刊苏联文学杂志《旗帜》1952年12月号。

同月 上海《文艺月报》创刊。

2月22日 北京大学文学研究所成立。郑振铎任所长。1956年改为中国科学院哲学社会科学部文学研究所。

同月 巴金的散文特写集《生活在英雄们中间》由人民文学出版社出版。

4月 全国文协创作委员会组织在京作家、批评家和文艺工作的领导人等40余人，召开研讨会，学习社会主义现实主义理论，指定马克思、恩格斯、斯大林、毛泽东等关于文艺问题的22种著作为必读书目。

7月 《译文》杂志创刊。1959年改名为《世界文学》。

8月 《长江文艺》创刊。

9月23日—10月6日 全国文学艺术工作者第二次代表大会在北京召开，“文联”定名为“中华全国文学艺术界联合会”，“文协”改名为“中国作家协会”（简称“作协”）。

11月20日 李准的小说《不能走那条路》在《河南日报》发表。《人民日报》次年1月26日转载。

本年 《苏联文学艺术问题》（曹靖华等译）由人民文学出版社出版。

1954年

1月 中国戏剧家协会主办的《戏剧报》创刊。

同月 知侠的长篇小说《铁道游击队》出版。

3月 《光明日报》的学术副刊《文学遗产》创刊。

同月 路翎的小说《洼地上的“战役”》发表在《人民文学》。

4月 中国作协编辑的文艺普及刊物《文艺学习》创刊。

5月　《人民文学》转载本年1月3日起在《云南日报》连载的撒尼族叙事长诗《阿诗玛》。

6月30日　《文艺报》12期发表侯金镜的批评文章《评路翎的三篇小说》，对《洼地上的"战役"》、《战士的心》、《你的永远忠实的同志》提出批评。

同月　杜鹏程的长篇小说《保卫延安》由人民文学出版社出版。

同月　巴人的《文学论稿》由新文艺出版社出版。

7月17日　中国作协主席团第七次扩大会议，讨论并通过了文艺工作者学习政治理论和古典文学遗产的参考书目。该书目刊登在《文艺学习》第5期上。

7月　胡风向中共中央递交关于文艺问题的三十万字的"意见书"：《关于解放以来的文艺实践情况的报告》。

9月　李希凡、蓝翎《关于〈红楼梦简论〉及其他》在山东大学《文史哲》杂志上发表。《文艺报》第18期转载并加了编者按。

10月16日　毛泽东给中央政治局委员和其他人写了《关于"红楼梦研究"问题的信》。不久，全国展开了对《红楼梦》研究的批判运动。

12月　全国文化界展开对胡适思想的批判。

同月　王愿坚的短篇小说《党费》发表在《解放军文艺》。

本年　出版的作品主要还有：小说《原动力》（草明）、《活人塘》（陈登科）、《五月的矿山》（萧军），话剧《明朗的天》（曹禺）、《考验》（夏衍）、《万水千山》（陈其通）等。

1955年

1月　赵树理的长篇小说《三里湾》开始在《人民文学》连载。5月由通俗读物出版社出版。

同月　高尔基所写的《论罗曼·罗兰》由戈宝权翻译，发表在《译文》上。

2月5日　胡风的"意见书"的二、四部分作为《文艺报》第1—2合刊附册发表，开始对胡风文艺思想进行批判。同期《文艺报》开始发表路翎的《为什么会有这样的批评？》。

同月　峻青的小说《黎明的河边》发表在《解放军文艺》。

3月　闻捷的抒情组诗《吐鲁番情歌》发表在《人民文学》。

5月13日　舒芜的《关于胡风反党集团的一些材料》和胡风的《我的自我批判》发表在《人民日报》。24日和6月10日，又公布了第二、三批"材料"。这三

批材料，由人民出版社于6月以《关于胡风反革命集团的材料》为名出版。毛泽东撰写了序言和大部分按语。

同月　《北京文艺》创刊。

7月27日　《人民日报》发表《坚决地处理反动、淫秽、荒诞的图书》，提出要采取措施禁止租赁淫秽、荒诞的旧小说、旧唱本、旧连环画、旧画片等。

8月29日　剧作家洪深逝世。

10月8日　郭小川（署名马铁丁）的诗《投入火热的斗争》发表在《人民文学》。

本年　出版的作品主要还有：小说《不能走那条路》（李准，短篇集）、《铁水奔流》（周立波），诗集《玉门诗抄》（李季）、《到远方去》（邵燕祥），话剧《万水千山》（陈其通）等。

1956年

1月　文艺领域开始进行"社会主义改造"，主要是将各种民营剧团、书店、出版社改为公私合营或国营。

2月　中国作协编的第二次文代会以来（1953年9月—1955年12月）优秀作品选集出版，其中包括《诗选》、《短篇小说选》、《独幕剧选》、《散文特写选》、《儿童文学选》。

同月　王汶石的短篇小说《风雪之夜》发表在《文学月刊》，后被《人民文学》转载。

2月27日　中国作协第二次理事会（扩大）在北京召开。周扬作《建设社会主义文学的任务》的报告。

2—4月　《文艺报》第3期（2月15日出版）转载苏联《共产党人》杂志专论《关于文学艺术的典型问题》，并从第8期开始，展开关于"典型问题"的讨论。

4月17日　剧作家宋之的逝世。

同月　《延河》创刊。

同月　刘绶松的《中国新文学史稿》由作家出版社出版。

同月　刘宾雁的特写《在桥梁工地上》发表在《人民文学》第4期。

5月26日　陆定一在中南海怀仁堂作《百花齐放，百家争鸣》的报告。

同月　耿简的特写《爬在旗杆上的人》发表在《人民文学》第5期。

同月　从5月起，到1957年6月，《人民日报》、《文艺报》、《新建设》、《学术

月刊》等发表了蔡仪、朱光潜、李泽厚等关于美学问题的讨论文章。

6月 刘宾雁的特写《本报内部消息》发表在《人民文学》第6期。

7月1日 贺敬之的长诗《放声歌唱》开始在《北京日报》发表。

同月 上海作协主编的《萌芽》(半月刊)创刊。

同月 《新港》(月刊)创刊。

9月 《人民文学》9月号发表何直(秦兆阳)的论文《现实主义——广阔的道路》和王蒙的小说《组织部新来的青年人》。

同月 邓友梅的短篇小说《在悬崖上》在《文学月刊》上发表。

同月 李六如的长篇小说《六十年的变迁》开始在《北京日报》连载。1957年由作家出版社出版。

同月 闻捷的诗集《天山牧歌》由作家出版社出版。

同月 陆文夫的短篇小说《小巷深处》发表在《萌芽》第10期。

11月 《文艺报》发表钟惦棐的文章《电影的锣鼓》(署名"本刊评论员")。

12月 孙犁的中篇小说《铁木前传》发表在《人民文学》第12期上。1957年由天津人民出版社出版。

同月 周勃的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》发表在《长江文艺》第12期;张光年的《社会主义现实主义存在着、发展着》发表在《文艺报》第24期。随后,在《文艺报》、《文学评论》等报刊上,展开了关于社会主义现实主义问题的讨论。

同月 高云览的长篇小说《小城春秋》由作家出版社出版。

1957年

1月7日 《人民日报》发表陈其通、陈亚丁、马寒冰、鲁勒的文章《我们对目前文艺工作的几点意见》。

1月9日 冰心的散文《小桔灯》在《中国少年报》上发表。

同月 诗刊《星星》(四川)创刊,发表了流沙河的散文诗《草木篇》。

同月 巴人的《论人情》在《新港》第1期上发表。

同月 中国作协主办的《诗刊》创刊。创刊号上发表了毛泽东致诗刊的信和毛泽东诗词18首。

同月 杨履方的话剧《布谷鸟又叫了》发表在《剧本》第1期上。

2月 郭小川的抒情诗《致大海》和叙事诗《深深的山谷》分别发表在《诗刊》

第2期、第4期。

3月 《沫若文集》开始分卷出版。

同月 文学研究所的《文学研究》(季刊)创刊。该刊自1959年起,改名为《文学评论》,并改为双月刊。

同月 刘绍棠的短篇小说《田野落霞》发表在《新港》第3期上。

同月 吴强的长篇小说《红日》开始在《延河》上连载。7月由中国青年出版社出版。

4月9日 《文艺报》发表《就"百花齐放,百家争鸣"问题周扬同志答文汇报记者问》。

同月 《文艺报》改为周刊,出版1957年的第1号。

5月 钱谷融的《论"文学是人学"》发表在《文艺月报》第5期。

6月8日 《人民日报》发表社论《这是为什么?》,开始全国反右运动。

6月—9月 中国作协召开党组扩大会,批判丁玲、陈企霞、冯雪峰等人。

7月 李国文的《改选》、宗璞的《红豆》、丰村的《美丽》等小说发表在《人民文学》第7期。

同月 由巴金、靳以主编的《收获》杂志在上海创刊。创刊号上发表了老舍的话剧《茶馆》和艾芜的长篇小说《百炼成钢》。

8月 杜鹏程的中篇小说《在和平的日子里》发表在《延河》第8期。

9月 曲波的长篇小说《林海雪原》由作家出版社出版。

10月 徐怀中的长篇小说《我们播种爱情》由中国青年出版社出版。

同月 《雨花》第10期以供批判材料发表了方之、陈椿年、陆文夫、高晓声等人的《〈探索者〉文学月刊社启事》。

11月 梁斌的长篇小说《红旗谱》由中国青年出版社出版。

本年 出版的作品主要还有:诗集《在北方》(公刘)、《海岬上》(艾青)、《致青年公民》(郭小川)、《孔雀》(白桦),随笔集《苔花集》(黄秋耘),论文集《为保卫社会主义文艺路线而斗争》(上、下)等。

1958年

1月1日 马烽的中篇小说《三年早知道》发表在《火花》第1期上。

同月 周立波的长篇小说《山乡巨变》开始在《人民文学》上连载。6月由作家出版社出版。

1月11日 茅盾的《夜读偶记——关于社会主义现实主义及其他》开始在第1期《文艺报》连载，以后陆续在2、8、10期上刊出。

1月26日 《文艺报》第2期的"再批判"专栏，对丁玲、王实味、艾青、罗烽等人1942年在延安写的《三八节有感》、《在医院中》、《野百合花》、《还是杂文时代》、《了解作家，尊重作家》等再次进行批判。

同月 杨沫的长篇小说《青春之歌》由作家出版社出版。

2月28日 《人民日报》和第5期《文艺报》发表了周扬的《文艺战线上的一场大辩论》。

3月22日 毛泽东在成都会议上的讲话提出要搜集一点民歌，并说："中国诗的出路，第一条是民歌，第二条是古典，在这个基础上写出新诗来，形式是民歌的，内容是现实主义和浪漫主义的对立的统一"。5月，他在中共八大二次会议上提出，无产阶级文学艺术应采用"革命现实主义和浪漫主义"相结合的创作方法。

3月 《茅盾文集》、《巴金文集》、《叶圣陶文集》开始出版。

同月 茹志鹃的短篇小说《百合花》发表在《延河》第3期。

同月 高缨的短篇小说《达吉和她的父亲》发表在《红岩》第3期。

同月 李劼人的长篇小说《大波》修改本(第一部)由中国青年出版社出版。

4月14日 《人民日报》发表社论《大规模地收集全国民歌》，不久在全国出现"新民歌运动"。

同月 邵荃麟的《门外谈诗》发表在《诗刊》第4期。

5月 周而复的长篇小说《上海的早晨》(第一部)由作家出版社出版。

同月 田汉的话剧《关汉卿》发表在《剧本》第5期。

6月22日 诗人柳亚子逝世。

7月15日 《文艺报》刊出《大家都来编写工厂史》专辑。

8月 赵树理的短篇小说《"锻炼锻炼"》发表在《火花》第8期上。后被《人民文学》转载。

9月 刘澍德的中篇小说《桥》由人民文学出版社出版。

同月 雪克的长篇小说《战火中的青春》由新文艺出版社出版。刘流的长篇小说《烈火金刚》由中国青年出版社出版。

同月 全国报刊发表文章讨论革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。这一讨论延续到次年。

10 月 17 日　郑振铎因飞机失事罹难。

同月　《中国青年》、《读书》、《文学知识》等刊物开展巴金小说重评的讨论。

11 月　李英儒的长篇小说《野火春风斗古城》发表在《收获》第 6 期上。12 月由作家出版社出版。

同月　王汶石的短篇小说《新结识的伙伴》发表在《延河》第 11 期。

12 月　《毛泽东论文学和艺术》由人民文学出版社出版。

本年　《诗刊》、《文艺报》、《文学评论》、《处女地》、《星星》等杂志，展开了学习新民歌和新诗发展道路的讨论。这个讨论一直延续到 1959 年。本年度出版的主要作品还有：小说《白洋淀纪事》（孙犁）、《敌后武工队》（冯志）、《在和平的日子里》（杜鹏程），诗歌《西郊集》（冯至）、《雪与山谷》（郭小川），散文《早霞短笛》（柯蓝），论文集《社会主义现实主义论文集》（第一集，第二集 1959 年出版）、《论文学上的修正主义思潮》（姚文元）等。

1959 年

2 月　《中国青年》第 2 期发表郭开的文章《略谈对林道静的描写中的缺点——评杨沫的〈青春之歌〉》。《中国青年》、《文艺报》等报刊开始讨论《青春之歌》。

同月　茅盾在文学创作工作座谈会上作《创作问题漫谈》的发言。该发言发表在《文艺报》第 5 期。

4 月　柳青的长篇小说《创业史》第一部开始在《延河》杂志上连载。1960 年由中国青年出版社出版。

同月　《文艺报》从第 7 期起开辟“文艺作品如何反应人民内部矛盾”专栏，讨论赵树理的小说《“锻炼锻炼”》。

5 月　郭沫若的历史剧《蔡文姬》在《收获》第 3 期上发表。

8 月　胡可的话剧《槐树庄》发表在《剧本》第 8 期上。

同月　郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》出版。

同月　草明的长篇小说《乘风破浪》发表在《收获》第 5 期上。

同月　田间的长诗《赶车传》（上卷）由作家出版社出版，下卷 1961 年出版。

10 月　人民文学出版社出版“建国十年来优秀创作”。计长篇小说 15 种，中篇小说 5 种，短篇小说集 9 种，剧本 11 种，儿童文学 5 种，诗集 13 种，散文集 5 种。

同月　《文艺月刊》改名为《上海文学》。

11 月 7 日　作家靳以逝世。

同月　郭小川的诗《望星空》发表在《人民文学》第 11 期。

同月　赵树理的短篇小说《套不住的手》发表在《人民文学》第 11 期。

本年　出版的作品还有：小说《我的第一个上级》（马烽）、《特殊性格的人》（胡万春）、《胶东纪事》（峻青），诗《月下集》（郭沫若）、《复仇的火焰》（闻捷）、《五月端阳》（李季），话剧《蔡文姬》（郭沫若）、《槐树庄》（胡可），论文集《鼓吹集》（茅盾）等。

1960 年

1 月 11 日　《文艺报》第 1 期转载李何林发表在《河北日报》的文章《十年来文学理论和批评上的一个小问题》，并在编者按中对文中的观点提出批评。

同月　《文艺报》、《文学评论》等报刊对巴人、钱谷融、蒋孔阳等关于“人道主义”、“人性论”的观点进行批评。

同月　欧阳山的长篇小说《三家巷》由作家出版社出版。

1 月—9 月　《戏剧报》开辟“关于正确反映人民内部矛盾问题”的讨论专栏，对海默的《洞箫横吹》以及其他剧本进行批评。

3 月　李准的短篇小说《李双双小传》发表在《人民文学》第 3 期。

同月　杨沫的《青春之歌》的修改本由人民文学出版社出版。

4 月　周立波的小说《山乡巨变》的续篇由作家出版社出版。

5 月 11 日　《文艺报》第 9 期刊发《马克思主义经典作家论资产阶级人道主义》和《高尔基、鲁迅论人道主义和人性论》。

同月　郭沫若的历史剧《武则天》发表在《人民文学》第 5 期，田汉的历史剧《文成公主》发表在《剧本》第 5 期。

7 月　梁斌的长篇小说《播火记》在《新港》上开始连载。

7 月 22 日—8 月 13 日　第三次全国文学艺术界代表大会在北京举行。周扬作《我国社会主义文学艺术的道路》的报告。大会选出了文联和各协会的领导机构。

1961 年

1 月 31 日　《文汇报》发表细言(王西彦)的《关于悲剧》一文，引发关于悲剧问题的讨论。

1 月—2 月　老舍、李健吾、冰心、吴伯箫、秦牧等先后在《文汇报》、《人民日报》发表散文笔谈。

同月　吴晗的历史剧《海瑞罢官》发表在《北京文艺》第 1 期。

3 月 19 日　马南邨(邓拓)开始在《北京晚报》上发表"燕山夜话"。8 月起由北京出版社分册出版。

3 月 26 日　《文艺报》第 3 期发表专论《题材问题》(张光年执笔)。

同月　刘白羽的散文《长江三日》、杨朔的散文《茶花赋》发表在《人民文学》第 3 期。

4 月 5 日　秦牧的散文《艺海拾贝》开始在《上海文学》上发表。1962 年由上海文艺出版社出版。

同月　赵树理的小说《实干家潘永福》、吴伯萧的散文《记一辆纺车》发表在《人民文学》第 4 期。

6 月 1 日—28 日　中央宣传部在北京新侨饭店召开全国文艺工作座谈会(又称"新侨会议")，讨论《关于当前文学艺术工作的意见》(即"文艺十条"的草案)。1962 年 4 月由中宣部正式定稿为《文艺八条》。

同月　冰心的散文《樱花赞》、吴伯萧的散文《菜园小记》发表在《人民文学》第 6 期上。

7 月 23 日　杨朔的散文《荔枝蜜》发表在《人民日报》。

同月　曹禺的历史剧《胆剑篇》发表在《人民文学》第 7 期。

8 月 31 日　繁星(廖沫沙)的杂文《有鬼无害论》在《北京晚报》上发表。

同月　北京、上海就茹志鹃创作的题材、风格问题举行讨论会。

10 月　吴南星(吴晗、邓拓、廖沫沙)的杂文随笔开始在《前线》上的"三家村札记"专栏上发表。

同月　茅盾的《关于历史和历史剧》发表在《文学评论》第 5 期。

11 月　陈翔鹤的历史小说《陶渊明写"挽歌"》发表在《人民文学》第 11 期。

同月　罗广斌、杨益言的长篇小说《红岩》开始在《中国青年报》上连载，后由中国青年出版社出版。

12 月　杨朔的散文集《东风第一枝》由作家出版社出版。

同月　贺敬之的诗集《放歌集》由人民文学出版社出版。

1962 年

2 月　刘澍德的中篇小说《归家》在《边疆文艺》第 2 期上开始连载。

同月　赵树理的短篇小说《杨老太爷》、唐克新的短篇小说《沙桂英》分别发表在《解放军文艺》、《上海文学》第 2 期。

3 月 2 日—3 月 26 日　文化部、剧协在广州召开话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会(又称“广州会议”)。周恩来、陈毅在会上作了知识分子和戏剧创作问题的讲话。

5 月 23 日　《人民日报》发表社论《为最广大的人民群众服务》(周扬执笔)。

同月　刘白羽的散文集《红玛瑙集》由作家出版社出版。

7 月　郭小川的诗《青纱帐——甘蔗林》、西戎的短篇小说《赖大嫂》发表在《人民文学》第 7 期。

7 月 28 日—8 月 4 日　李建彤的长篇小说《刘志丹》部分章节在《工人日报》连载。

8 月 2 日—8 月 16 日　中国作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会(又称“大连会议”),由邵荃麟主持,茅盾、周扬、邵荃麟、赵树理等参加。

9 月 21 日　剧作家欧阳予倩逝世。

10 月　陈翔鹤的历史小说《广陵散》发表在《人民文学》第 10 期。

12 月 25 日　小说家李劼人逝世。

1963 年

1 月 1 日　柯庆施、张春桥、姚文元等在上海部分文艺工作者座谈会上提出“写十三年”的口号,认为只有写建国后 13 年的社会生活的作品才是社会主义文艺。1 月 6 日的《文汇报》报道了柯庆施的讲话。

2 月　沈西蒙(执笔)、漠雁、吕兴臣的话剧《霓虹灯下的哨兵》发表在《解放军文艺》第 3 期上。

4 月 11 日　贺敬之的长诗《雷锋之歌》在《中国青年报》上发表。

同月　沈从文的散文《过节和观灯》发表在《人民文学》第 4 期。

5 月 6 日　梁壁辉的《“有鬼无害”论》在《文汇报》上发表,戏剧界开始批判

“鬼戏”。

6月　严家炎的论文《关于梁生宝》发表在《文学评论》第3期。针对严家炎的文章，柳青在《延河》第8期发表《提出几个问题来讨论》。

7月　姚雪垠的长篇历史小说《李自成》第一卷由中国青年出版社出版。

10月　丛深的话剧《祝你健康》(后改名《千万不要忘记》)发表在《剧本》第10—11合辑上。

12月12日　毛泽东在中宣部文艺处的一份关于上海举行故事会活动的材料上，作了对文学艺术的第一个批示。

本年　出版的主要作品还有：小说《长长的流水》(刘真)、《下乡集》(赵树理)、《苦斗》(欧阳山)、《二月兰》(谢璞)，评论集《读书杂记》(茅盾)、《诗与遗产》(冯至)、《文学短论》(孙犁)。

1964年

1月22日　贺敬之的长诗《西去列车的窗口》发表在《人民日报》。

同月　浩然的长篇小说《艳阳天》发表在《收获》第1期上。并由作家出版社本年出版。

同月　赵树理的小说《卖烟叶》在《人民文学》第1期至第3期连载。

3月　李季的诗《石油歌》发表在《中国青年》第5期。

6月27日　毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上，作了关于文学艺术的第二个批示。这个批示于7月11日作为正式文件下发。

同月　黄宗英的报告文学《小丫扛大旗》发表在《人民文学》第6期。

6月5日—7月31日　全国现代戏观摩大会在北京举行，演出了《红灯记》、《红色娘子军》、《智取威虎山》等剧目。江青在座谈会上发表《谈京剧革命》的讲话。

9月　《文艺报》第8、9期合刊发表《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》和《关于“写中间人物”的材料》。

10月20日　作家柯仲平病逝。

本年　艾芜的小说《南行记续篇》、陈登科的小说《风雷》出版。

1965 年

2 月 18 日　繁星(廖沫沙)的文章《我的〈有鬼无害论〉是错误的》刊登在《北京日报》上。

2 月　《文艺报》、《文学评论》发表批判陈翔鹤的历史小说《广陵散》、《陶渊明写〈挽歌〉》的文章。

6 月　金敬迈的长篇小说《欧阳海之歌》(节选)在《解放军文艺》第 6 期上发表。

10 月 26 日　剧作家熊佛西逝世。

11 月 10 日　由姚文元署名的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》发表在《文汇报》上。

1966 年

1 月 9 日　《人民日报》选载了《欧阳海之歌》,并加编者按予以推荐。

2 月 2 日—2 月 20 日　江青邀请一些部队作家,举行部队文艺工作问题座谈会,写成《林彪同志委托江青同志召开部队文艺工作座谈会纪要》,作为中共党内文件发表。1967 年 5 月 29 日,纪要全文在《人民日报》公开刊载。

4 月 16 日　《北京日报》发表《关于〈三家村〉和〈燕山夜话〉的批判材料》。

同月　郑季翘的文章《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论——对形象思维的批判》发表在《红旗》杂志第 5 期。

5 月 10 日　姚文元署名的文章《评"三家村"——〈燕山夜话〉、〈三家村札记〉的反动本质》在《解放日报》、《文汇报》发表。

5 月 17 日　作家邓拓被迫害致死。

7 月　除了《解放军文艺》等少数刊物外,全国的文艺刊物陆续停刊。

8 月 2 日　文艺理论家叶以群遭迫害逝世。

8 月 24 日　作家老舍遭迫害致死。

9 月 3 日　翻译家傅雷夫妇遭迫害致死。

本年　作家孙伏园逝世。

1967 年

1 月　姚文元的文章《评反革命两面派周扬》发表在《红旗》杂志第 1 期。

2月13日　作家张恨水逝世。

同月　作家罗广斌被迫害致死。

4月2日　诗人饶孟侃逝世。

4月12日　江青在中共军委扩大会议上讲话《为人民立新功》谈到文艺问题时说："这十七年来……大量是名、洋、古的东西，或是被歪曲了的工农兵形象"。这篇讲话后来收入《江青讲话编选》人民出版社1968年版。

5月6日　作家周作人逝世。

5月10日　江青1964年在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上的讲话《谈京剧革命》发表在《红旗》杂志第6期。

5月23日　现代京剧《智取威虎山》等八个"样板戏"同时在北京舞台上演，历时37天，演出218场。6月18日，《人民日报》报道会演结束，并发出"把革命样板戏推向全国去"的号召。

5月25日—28日　《人民日报》相继发表了毛泽东关于文学艺术的5个文件：看了新编历史剧《逼上梁山》后给延安平剧院的信（1944）；《应当重视〈武训传〉的讨论》（1951）；《关于〈红楼梦〉研究问题的信》（1954）；1963年、1964年关于文学艺术问题的两个批示。

9月　作家废名逝世。

12月　作家阿垅病逝于狱中。

本年　作家范烟桥逝世。

1968年

3月3日　许广平逝世。

3月28日　作家彭康逝世。

4月3日　作家彭柏山逝世。

同月　作家司马文森被迫害致死。

5月16日　剧作家海默被迫害致死。

5月23日　于会泳的文章《让文艺舞台永远成为毛泽东思想的阵地》发表在《文汇报》上。这篇文章第一次公开提出并阐释了"三突出"的口号。

7月8日　作家杨朔遭迫害致死。

8月　作家丽尼遭迫害致死。

11月2日　作家李广田遭迫害致死。

12月10日　戏剧家田汉遭迫害逝世。

本年　诗人邵洵美逝世。作家严独鹤逝世。

1969年

3月5日　文学理论家吕荧逝世。

4月22日　作家陈翔鹤遭迫害逝世。

10月11日　作家、历史学家吴晗遭迫害致死。

本年　作家邓均吾、陈铨、姚蓬子逝世。

1970年

4月　上海革命写作小组文章《鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义——驳周扬吹捧资产阶级"文艺复兴"、"启蒙运动"、"批判现实主义"的反动理论》发表在《红旗》第4期。

5月31日　样板戏《沙家浜》1970年5月演出本发表于《文汇报》。

同月　样板戏《红灯记》1970年5月演出本发表于《红旗》第5期。

9月23日　小说家赵树理遭迫害致死。

10月15日　小说家萧也牧遭迫害病逝于河南黄湖"五·七干校"。

1971年

1月13日　诗人闻捷受迫害致死。

6月10日　文艺理论家邵荃麟病死狱中。

8月8日　文学批评家侯金镜遭迫害逝世。

1972年

2月　上海《虹南作战史》写作组所写的长篇小说《虹南作战史》、南哨所写的长篇小说《牛田洋》由上海人民出版社出版。

3月　《龙江颂》、《海港》1972年1月演出本由上海人民出版社出版。

4月　小说《海岛女民兵》(黎汝清)和《沸腾的群山》(李云德)由人民文学出版社出版。

同月　李瑛的诗集《枣林村集》由北京人民出版社出版。

同月 郭沫若的《李白与杜甫》由人民文学出版社出版。

5月 浩然的长篇小说《金光大道》第一部由人民文学出版社出版。

7月25日 文艺理论家巴人(王任叔)遭迫害逝世。

9月 贺敬之的诗集《放歌集》修订本由人民文学出版社出版。

11月 《奇袭白虎团》1972年9月演出本由上海人民出版社出版。

12月17日 作家魏金枝遭迫害逝世。

1973年

1月 李瑛诗集《红花满山》由人民文学出版社出版。

2月 刘大杰的《中国文学发展史》(第一册)修改本由上海人民出版社出版。

6月 表现"上山下乡"知识青年的小说《征途》(郭先红)和《峥嵘岁月》由上海人民出版社、广东人民出版社出版。

11月 上海人民出版社开始出版刊载文学作品译文的期刊《摘译》(内部发行)。

1974年

1月 初澜的文章《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》发表在《红旗》杂志第1期上。

3月15日 张永枚的"诗报告"《西沙之战》发表于《光明日报》头版。

5月5日 初澜的评论《在矛盾冲突中塑造无产阶级英雄典型——评长篇小说〈艳阳天〉》发表在《人民日报》。

同月 浩然的长篇小说《金光大道》第二部由人民文学出版社出版。

6月 浩然的中篇小说《西沙儿女——正气篇》由人民文学出版社出版。《西沙儿女——奇志篇》12月出版。

10月 初澜的文章《京剧革命十年》发表在《红旗》杂志第7期。

1975年

2月 长篇小说《千重浪》(毕方、钟涛)由广西人民出版社出版。

7月 毛泽东在两次谈话中指出"百花齐放没有了","党的文艺政策应该

调整一下，一年、两年、三年逐步逐步扩大文艺节目。缺少诗歌，缺少小说，缺少散文，缺少文艺批评”。

8月14日　毛泽东就《水浒》发表谈话。随后，《红旗》、《人民日报》相继发表文章，开展“评《水浒》”运动。

9月15日　美术家、作家丰子恺逝世。

同月　郭澄清的长篇小说《大刀记》(第一部)由吉林人民出版社出版。

同月　谌容的长篇小说《万年青》由人民文学出版社出版。

10月　《创业》的电影文学剧本发表在《解放军文艺》10月号上。

11月　李何林所著的《鲁迅〈野草〉注解》由陕西人民出版社再版。本书曾在1973年出版。

1976年

1月31日　文艺理论家、诗人冯雪峰病逝。

同月　《诗刊》、《人民文学》复刊。《诗刊》的复刊号上发表了毛泽东写于1965的两首词《水调歌头·重上井冈山》和《念奴娇·鸟儿问答》，《人民文学》复刊号发表了蒋子龙的小说《机电局长的一天》。

同月　黎汝清的长篇小说《万山红遍》(上卷)由人民文学出版社出版。

2月　臧克家歌颂“五·七”干校的诗《忆向阳》发表于《人民文学》第2期。

3月　《人民戏剧》、《人民电影》、《人民音乐》、《美术》、《舞蹈》相继复刊。

同月　电影文学剧本《春苗》由上海人民出版社出版。

4月5日　天安门广场爆发“四五”运动。在天安门广场和全国各地，出现大量的声讨“四人帮”、歌颂周恩来以及老一代革命家的诗词。

同月　小靳庄诗歌选《十二级台风刮不倒》由人民文学出版社出版。

5月　电影文学剧本《决裂》由人民文学出版社出版。

10月18日　诗人郭小川逝世。

11月　贺敬之的长诗《中国的十月》发表在《诗刊》第11期。

12月　姚雪垠的长篇历史小说《李自成》第二卷由中国青年出版社出版。

下编

1977 年

1 月 2 日　作家黄谷柳逝世。

2 月 7 日　作家徐懋庸逝世。

6 月 17 日　作家钱杏邨(阿英)逝世。

同月　柳青的长篇小说《创业史》第二部(上卷)由中国青年出版社出版。

7 月 24 日　诗人、文艺批评家何其芳逝世。

8 月　《儿童文学》(双月刊)复刊。

10 月　《世界文学》复刊。

同月　《上海文艺》复刊。1979 年恢复原名为《上海文学》。

11 月 20 日　刘心武的短篇小说《班主任》发表在《人民文学》第 11 期上。

同月　《人民文学》在北京召开短篇小说创作座谈会，在第 11 期和 12 期上以"促进短篇小说的百花齐放"为题，刊登茅盾、马烽、周立波等的发言。

同月　《人民日报》、《人民文学》邀请文艺界人士举行座谈会，批判"文艺黑线专政论"。

12 月　《郭小川诗选》由人民文学出版社出版。

1978 年

1 月　徐迟的报告文学《歌德巴赫猜想》在《人民文学》第 1 期发表。

2 月　《文学评论》复刊。

3 月　大型文学刊物《钟山》在南京创刊。

4 月 30 日　艾青"复出"后的第一首诗《红旗》发表在《文汇报》。

5 月 27 日—6 月 5 日　中国文联第 3 届全国委员扩大会议在北京举行，大会宣布文联和作协等 5 个协会正式恢复工作。《文艺报》复刊。

6 月 12 日　作家郭沫若逝世。

6 月 13 日　小说家柳青逝世。

8 月 11 日　卢新华的短篇小说《伤痕》发表在《文汇报》。

同月　大型文学刊物《十月》在北京创刊。

9 月 12 日　陈荒煤的《〈伤痕〉也触动了文艺创作的伤痕》发表在《文汇报》。

同月　王亚平的短篇小说《神圣的使命》发表在《人民文学》第 9 期。

10 月 28 日—30 日　宗福先的话剧《于无声处》发表在《文汇报》。

12 月　《新文学史料》在北京创刊。

1979 年

1 月 25 日　作家郑伯奇逝世。

同月　《收获》复刊。

2 月 1 日　《剧本》复刊。陈白尘的历史剧《大风歌》发表在复刊号上。

2 月 11 日　郑义的小说《枫》发表在《文汇报》。

2 月 12 日　《文艺报》第 2 期公开发表周恩来 1962 年的《在文艺座谈会和故事片创作会议上的讲话》。

同月　从维熙的中篇小说《大墙下的红玉兰》发表在《收获》第 2 期。

3 月　方之的小说《内奸》发表在《北京文艺》第 3 期。

4 月 15 日　黄安思在《广州日报》、《南方日报》等报刊上发表了《向前看呵!文艺》等 6 篇文章。

同月　大型文学刊物《花城》在广州创刊。

同月　《上海文学》第 4 期发表评论员文章《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”说》,引起文坛关于文艺与政治关系的讨论。

5 月 2 日—9 日　中国社会科学院召开纪念五四运动 60 周年的学术讨论会,周扬作了《三次伟大的思想解放运动》的报告。后发表在 5 月 7 日的《人民日报》上。

5 月 10 日　张学梦的诗《现代化和我们自己》发表在《诗刊》第 5 期。

5 月 15 日　文化部文学艺术研究院主办的《文艺研究》创刊。

同月　《重放的鲜花》由上海文艺出版社出版。

同月　三联书店编辑出版的《读书》在北京创刊。

6 月　李剑的文艺短论《“歌德”与“缺德”》在《河北文艺》发表。

7 月 20 日　蒋子龙的短篇小说《乔厂长上任记》发表在《人民文学》第 7 期。

同月　人民文学出版社主办的大型文学期刊《当代》在北京创刊。

同月　安徽人民出版社主办的大型文学刊物《清明》在合肥创刊。创刊号上发表了鲁彦周的中篇小说《天云山传奇》。

同月　高晓声的短篇小说《李顺大造屋》发表在《雨花》第 7 期。

同月　张扬的长篇小说《第二次握手》由中国青年出版社出版。

8月10日　《诗刊》第8期发表雷抒雁的政治抒情诗《小草在歌唱》、叶文福的诗《将军，不能这样做》。

同月　柳青的《创业史》第二部（下卷）由中国青年出版社出版。

9月25日　小说家周立波逝世。

同月　《十月》第3期发表刘克的小说《飞天》，白桦、彭宁的电影文学剧本《苦恋》。

同月　刘宾雁的特写《人妖之间》发表在《人民文学》。

同月　外国文学出版社主办的《外国文学评论》在北京创刊。

10月21日　王蒙的短篇小说《夜的眼》发表在《光明日报》。

10月30日—11月16日　中国文学艺术工作者第四次全国代表大会在北京举行，周扬作了题为《继往开来，繁荣社会主义新时期文艺》的报告。该报告发表在《文艺报》第11—12合期上。

10月　王靖的电影文学剧本《在社会的档案里》发表在《电影创作》。

同月　《星星》诗刊在成都复刊。

同月　李建彤的长篇小说《刘志丹》由工人出版社出版。

11月　张洁的短篇小说《爱，是不能忘记的》发表在《北京文艺》第11期。

12月　周克芹的长篇小说《许茂和他的女儿们》发表在《红岩》杂志第2期上。

同月　由高校中国现代文学研究会、北京出版社合编的《中国现代文学研究丛刊》在北京创刊。

1980年

1月1日　百花文艺出版社主办的《小说月报》在天津创刊。

1月5日　公刘的《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》发表在《文艺报》第1期。

同月　徐怀中的短篇小说《西线轶事》发表在《人民文学》第1期。

同月　谌容的中篇小说《人到中年》、张一弓的中篇小说《犯人李铜钟的故事》发表在《收获》第1期。

同月　礼平的中篇小说《晚霞消失的时候》发表在《当代》第1期。

同月　张弦的中篇小说《被爱情遗忘的角落》发表在《上海文学》第1期。

同月　靳凡的中篇小说《公开的情书》发表在《十月》第1期，引起讨论。

同月　熊召政的长诗《请举起森林般的手，制止!》发表在《长江文艺》第1期。

同月　百花文艺出版社主办的《散文》(月刊)在天津创刊。

同月　大型文学刊物《芙蓉》在长沙创刊。

2月10日　《福建文艺》第2期开辟“新诗创作问题的讨论”专栏，就舒婷的诗歌，讨论诗歌的自我表现等问题。

2月20日　高晓声的短篇小说《陈奂生上城》发表在《人民文学》第2期。

3月3日　李国文的短篇小说《月食》发表在《人民文学》第3期。

3月8日　诗人李季逝世。

同月　顾城的《抒情诗十首》发表在《星星》第3期。

4月7日　全国诗歌讨论会在南宁召开。

5月7日　谢冕的《在新的崛起面前》发表在《光明日报》。

同月　王蒙的短篇小说《春之声》发表在《人民文学》第5期。

同月　《十月》第3期发表了刘心武的《如意》、宗璞的《三生石》、刘绍棠的《蒲柳人家》等中篇小说。

6月　全国高等学校文艺理论研究会主办的《文艺理论研究》(季刊)在上海创刊。

同月　老舍的长篇小说《正红旗下》，莫应丰的长篇小说《将军吟》由人民文学出版社出版。

8月　章明的《令人气闷的“朦胧”》发表在《诗刊》第8期。

同月　叶蔚林的中篇小说《在没有航标的河流上》发表在《芙蓉》第3期。

9月　遇罗锦的报告文学《一个冬天的童话》发表在《当代》第3期。

同月　张辛欣的短篇小说《我在哪里错过了你?》发表在《收获》第5期。

同月　张贤亮的短篇小说《灵与肉》发表在《朔方》第9期。

10月　汪曾祺的短篇小说《受戒》发表在《北京文学》第10期。

11月　戴厚英的长篇小说《人啊，人!》由广东人民出版社出版。

本年　艾青诗集《归来的歌》、公刘诗集《离离原上草》和《仙人掌》、邵燕祥诗集《献给历史的情歌》出版。

1981 年

1 月 赵振开(北岛)的中篇小说《波动》发表在《长江》第 1 期。

2 月 20 日 古华的长篇小说《芙蓉镇》发表在《当代》第 1 期上,后经作者作了较大改动,11 月由人民文学出版社出版。

3 月 27 日 作家茅盾(沈雁冰)逝世。

同月 孙绍振的论文《新的美学原则在崛起》在加了批评性编者按语之后,发表在《诗刊》第 3 期。

4 月 2 日 《文学报》(周报)在上海创刊。

5 月 李国文的长篇小说《冬天里的春天》由人民文学出版社出版。

同月 大型文艺刊物《小说界》在上海创刊。

6 月 姚雪垠的长篇历史小说《李自成》第 3 卷由中国青年出版社出版。

7 月 张洁的长篇小说《沉重的翅膀》在《十月》第 4、第 5 期上连载。

同月 杨绛的散文集《干校六记》由三联书店出版。

10 月 7 日 唐因、唐达成的文章《论〈苦恋〉的错误倾向》在《文艺报》19 期上发表。《人民日报》转载了全文。

同月 王安忆的短篇小说《本次列车终点》发表在《上海文学》第 10 期。

12 月 23 日 《解放军报》、《文艺报》、《人民日报》刊载了白桦的《关于〈苦恋〉的通信——致〈解放军报〉、〈文艺报〉编辑部》。

同月 张辛欣的小说《在同一地平线上》发表在《收获》第 6 期。

本年 梁南的诗集《野百合》,曾卓的诗集《悬崖边的树》出版。

1982 年

1 月 《青年文学》(双月刊)在北京创刊。

同月 徐迟的《现代化与现代派》发表在《外国文学研究》第 1 期。

2 月 韦君宜的中篇小说《洗礼》发表在《当代》第 1 期。

3 月 25 日 张洁的中篇小说《方舟》发表在《收获》第 2 期。

4 月 25 日 《当代文艺思潮》(季刊)在兰州创刊。

同月 《特区文学》在深圳创刊。

5 月 路遥的中篇小说《人生》发表在《收获》第 3 期。

同月 铁凝的小说《哦,香雪》发表在《青年文学》第 2 期。

8月1日　《上海文学》第8期在“关于当代文学创作问题的通信”专栏中刊登了冯骥才、李陀、刘心武等关于高行健的《现代小说技巧初探》一书的通信，引发了《文艺报》、《读书》、《人民日报》等关于“现代派”问题的讨论。

8月10日　作家吴伯箫逝世。

同月　梁晓声的短篇小说《这是一片神奇的土地》发表在《北方文学》第8期。

9月　高行健、刘会远的话剧剧本《绝对信号》发表在《十月》第5期。

10月28日　诗人袁水拍逝世。

11月7日　作家、评论家李健吾逝世。

同月　李存葆的中篇小说《高山下的花环》发表在《十月》第6期。

本年　出版的主要作品还有：舒婷的诗集《双桅船》，《舒婷顾城抒情诗选》，蔡其矫的诗集《生活的歌》，《流沙河诗集》等。

1983年

1月　徐敬亚的《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》发表在《当代文艺思潮》第1期。

同月　史铁生的短篇小说《我的遥远的清平湾》发表在《青年文学》第1期。

同月　陆文夫的中篇小说《美食家》发表在《收获》第1期。

3月　铁凝的中篇小说《没有纽扣的红衬衫》发表在《十月》第2期。

5月　杨炼的长诗《诺日朗》发表在《上海文学》第5期。

同月　李杭育的短篇小说《沙灶遗风》发表在《北京文学》第5期。

9月　贾平凹的散文《商州初录》发表在《钟山》第5期。

本年　出版的主要作品还有：绿原的《人之诗》，陈敬容的《老去的是时间》，林希诗集《无名河》等。

1984年

1月3日　胡乔木在中央党校作题为“关于人道主义与异化问题”的讲话，《理论月刊》发表了讲话修订稿。《人民日报》(1月27日)、《红旗》第2期转载全文。

同月　从维熙的中篇小说《雪落黄河静无声》发表在《人民文学》第1期。

同月　邓友梅的中篇小说《烟壶》发表在《收获》第1期。

同月　张承志的中篇小说《北方的河》发表在《十月》第1期。

3月5日　徐敬亚的自我批评文章《时刻牢记社会主义文艺方向——关于〈崛起的诗群〉的自我批评》发表在《人民日报》。《诗刊》第4期转载。

同月　张贤亮的中篇小说《绿化树》发表在《十月》第2期。

同月　张洁的中篇小说《祖母绿》发表在《花城》第2期。

6月　刘再复的论文《论人物性格的二重组合原理》发表在《文学评论》第3期。

7月5日　阿城的中篇小说《棋王》发表在《上海文学》第7期。

11月　孔捷生的中篇小说《大林莽》发表在《十月》第6期。

本年　出版的主要作品还有：牛汉诗集《温泉》，刘心武的长篇小说《钟鼓楼》，曾卓诗集《老水手的歌》，周涛诗集《神山》等。

1985年

1月　张辛欣、桑晔的"系列口述实录体"小说《北京人》发表在《收获》第1期。

2月3日　阿城的中篇小说《孩子王》发表在《人民文学》第2期。

2月5日　马原的小说《冈底斯的诱惑》发表在《上海文学》第2期。

同月　史铁生的短篇小说《命若琴弦》发表在《现代人》第2期。

3月3日　刘索拉的中篇小说《你别无选择》发表在《人民文学》第3期。

4月　王安忆的中篇小说《小鲍庄》发表在《中国作家》第2期。同期发表莫言的小说《透明的红萝卜》。

5月　黄子平、陈平原、钱理群的论文《论"二十世纪中国文学"》发表在《文学评论》第5期。

6月3日　韩少功的中篇小说《爸爸爸》发表在《人民文学》第6期。

同月　韩少功的小说《归去来》发表在《上海文学》第6期。同期发表刘索拉的小说《蓝天绿海》。

同月　残雪的小说《山上的小屋》发表在《人民文学》第6期。

7月6日　阿城的《文化制约着人类》发表在《文艺报》。在此前后发表的有关"寻根文学"的主要文章有：韩少功《文学的根》、李杭育《理一理我们的根》、郑万隆《我的根》等。

同月 刘心武的纪实性小说《5·19长镜头》发表在《人民文学》第7期。

9月 张贤亮的中篇小说《男人的一半是女人》发表在《收获》第5期。

11月 刘再复的论文《论文学的主体性》发表在《文学评论》第6期。

同月 高行健的话剧剧本《野人》发表在《十月》第6期。

本年 出版的主要作品还有：林子诗集《给他》，傅天琳诗集《音乐岛》等。

1986年

3月4日 作家丁玲在北京逝世。

3月6日 美学理论家朱光潜在北京逝世。

同月 王蒙的长篇小说《活动变人形》发表在人民文学出版社的《当代长篇小说》上。1987年由该社印成单行本出版。

同月 莫言的中篇小说《红高粱》发表在《人民文学》第3期。

5月 冯骥才的中篇小说《三寸金莲》发表在《收获》第3期。

同月 残雪的小说《苍老的浮云》发表在《中国》第5期。

7月 王安忆的小说《荒山之恋》发表在《十月》第4期。她的另一中篇《小城之恋》发表在同年《上海文学》第8期。

同月 李晓的小说《继续操练》发表在《上海文学》第7期。

同月 张洁的小说《他有什么病》发表在《钟山》第4期。

同月 杨炼的诗《自在者说》发表在《中国》第7期。

同月 韩东的诗《有关大雁塔》发表在《中国》第7期。

8月 北岛的长诗《白日梦》发表在《人民文学》第8期。

9月 《深圳青年报》和安徽的《诗歌报》发起"现代诗群体大展"。

同月 张炜的长篇小说《古船》发表在《当代》第5期。

同月 陈村的小说《死》发表在《上海文学》第9期。同期发表史铁生的小说《毒药》。

同月 铁凝的小说《麦秸垛》发表在《收获》第5期。

同月 刘西鸿的小说《你不可改变我》发表在《人民文学》第9期。

同月 翟永明的诗《女人》发表在《诗刊》第9期。

同月 刘恒的小说《狗日的粮食》发表在《中国》第9期。

10月 郑敏的《心象组诗》发表在《诗刊》第10期。

同月 欧阳江河的长诗《悬棺》发表在《中国》第10期。

12 月 《北岛诗选》由新世纪出版社出版。

同月 路遥的长篇小说《平凡的世界》发表在《收获》第 6 期。

本年 出版的作品主要还有:牛汉诗集《沉默的悬岩》、《蚯蚓与羽毛》,杨炼诗集《荒魂》,顾城诗集《黑眼睛》,江河诗集《从这里开始》,《五人诗选》(北岛、舒婷、杨炼、江河、顾城),《昌耀抒情诗集》。巴金的《随想录》(五卷)由人民文学出版社全部出齐;浙江文艺出版社出版"新人文论丛书",收入赵园、王晓明、黄子平、季红真、李纳、吴亮、李劼、蔡翔等的论文选集。该丛书后来还陆续编入陈平原、蓝棣之等的论著。

1987 年

1 月 余华的小说《十八岁出门远行》发表在《北京文学》第 1 期。同期发表王蒙的短篇小说《来劲》。

同月 贾平凹的长篇小说《浮躁》发表在《收获》第 1 期。

同月 王安忆的小说《锦绣谷之恋》发表在《钟山》第 1 期。

3 月 张承志的长篇小说《金牧场》发表在《收获》第 2 期。1987 年由作家出版社印行单行本。

同月 洪峰的小说《瀚海》发表在《中国作家》第 2 期。

6 月 余华的小说《一九八六年》发表在《收获》第 6 期。

7 月 马建的小说《亮出你的舌苔,或空空荡荡》发表在《人民文学》第 1—2 合期。

8 月 池莉的小说《烦恼人生》发表在《上海文学》第 8 期。

9 月 3 日 文艺理论家黄药眠在北京逝世。

9 月 8 日 作家、翻译家曹靖华逝世。

同月 孙甘露的小说《信使之函》发表在《收获》第 5 期。同期发表苏童的小说《1934 年的逃亡》。

11 月 3 日 作家梁实秋在台北逝世。

同月 灰娃的诗《山鬼故家》发表在《人民文学》第 11 期。

同月 王朔的小说《顽主》发表在《收获》第 6 期。同期还发表了格非的小说《迷舟》。

本年 出版的主要作品还有:《胡风的诗》(《时间开始了》和《狱中诗草》),老鬼的长篇小说《血色黄昏》,莫言的长篇小说《红高粱家族》,杨绛散文集《将饮

茶》,伊蕾诗集《独身女人的卧室》等。

1988 年

1 月　余华的小说《现实一种》发表在《北京文学》第 1 期。

同月　刘恒的小说《白涡》发表在《中国作家》第 1 期。

同月　史铁生的小说《原罪》发表在《钟山》第 1 期。

2 月 16 日　作家、教育家叶圣陶逝世。

3 月　刘恒的中篇小说《伏羲伏羲》发表在《北京文学》第 3 期。

同月　格非的小说《褐色鸟群》发表在《钟山》第 2 期。

同月　叶兆言的小说《枣树的故事》发表在《收获》第 2 期。

同月　杨炼的诗《房间里的风景》发表在《人民文学》第 3 期。

4 月　王晓明、陈思和在《上海文论》开辟“重写文学史”专栏,到 1989 年第 6 期结束,共编了 9 期。

同月　翟永明的组诗《静安庄》发表在《人民文学》第 4 期。

5 月 10 日　作家沈从文在北京逝世。

6 月 22 日　作家萧军逝世。

9 月　铁凝的长篇小说《玫瑰门》发表在《文学四季》创刊号。

10 月 7 日　作家师陀逝世。

11 月　苏童的小说《罂粟之家》、孙甘露的小说《请女人猜谜》、马原的小说《死亡的诗意》发表在《收获》第 6 期。

11 月 8 日—12 日　第五次全国文学艺术界联合会代表大会在北京举行。

本年　发表的文学作品主要还有:杨绛的长篇小说《洗澡》、霍达的长篇小说《穆斯林的葬礼》、俞天白的长篇小说《大上海的沉没》,王朔的长篇小说《玩的就是心跳》,权延赤的纪实人物传记《红墙内外》等。

1989 年

1 月　从维熙的《走向混沌——反右回忆录》发表在《海南纪实》创刊号。

同月　于坚的诗《感谢父亲》发表在《诗刊》第 1 期。

同月　王安忆的小说《岗上的世纪》发表在《钟山》第 1 期。

2 月 17 日　作家莫应丰在长沙逝世。

2月20日　作家鲍昌逝世。

同月　铁凝的小说《棉花垛》发表在《人民文学》第2期。

同月　叶兆言的小说《艳歌》发表在《上海文学》第2期。

3月6日　作家李英儒在北京逝世。

3月26日　诗人海子在山海关卧轨自杀。

同月　王蒙的小说《坚硬的稀粥》发表在《中国作家》第2期。

同月　王安忆的小说《神圣祭坛》发表在《北京文学》第3期。

5月　《钟山》杂志从第3期开始,开辟“新写实小说大联展”,倡导“新写实小说”。

同月　王安忆的中篇小说《弟兄们》发表在《收获》第3期。

6月　张承志的中篇小说《西省暗杀考》发表在《文汇月刊》第6期。

7月31日　文艺理论家周扬逝世。

10月　《邓小平论文艺》由人民文学出版社出版。

11月　苏童的中篇小说《妻妾成群》发表在《收获》第6期。

12月13日　文学史家王瑶在上海逝世。

本年　《新观察》、《文汇月刊》杂志被要求停刊。

1990年

1月20日　诗人唐祈在兰州逝世。

4月10日　小说家吴强在上海逝世。

5月22日　作家凌叔华逝世。

同月　叶兆言的“夜泊秦淮”系列之一《半边营》发表在《收获》第3期。

6月2日　作家、戏剧理论家陈瘦竹逝世。

7月23日　作家、报人张友鸾逝世。

8月5日　作家周克芹逝世。

10月15日　作家、学者俞平伯逝世。

11月　王安忆的中篇小说《叔叔的故事》发表在《收获》第6期。

1991年

1月15日　作家康濯在北京逝世。

1月25日　作家王愿坚在北京逝世。

同月　刘震云的中篇小说《一地鸡毛》发表在《小说界》第1期。同期发表了苏童的小说《红粉》。

7月26日　诗人臧云远逝世。

9月3日　作家刘知侠在青岛逝世。

同月　王安忆的中篇小说《乌托邦诗篇》发表在《钟山》第5期。

同月　张欣的小说《绝非偶然》发表在《小说界》第5期。

10月23日　作家罗烽逝世。

10月27日　作家杜鹏程在西安逝世。

11月　王朔的中篇小说《动物凶猛》发表在《收获》第6期。

本年　郑敏的诗集《心象》出版。

1992年

1月4日　作家、现代文学史家唐弢逝世。

2月28日　文艺理论家蔡仪逝世。

3月　余秋雨的散文集《文化苦旅》由知识出版社出版。

4月　唐浩明的长篇历史小说《曾国藩》由湖南文艺出版社出版。

6月　周涛的长篇散文《游牧长城》发表在《人民文学》第6期。

同月　刘心武的长篇小说《风过耳》由中国青年出版社出版。

9月　贾平凹主编的散文月刊《美文》在西安创刊。

10月14日　散文家秦牧在广州逝世。

11月17日　作家路遥逝世。

同月　《收获》第6期发表格非的长篇小说《边缘》、余华的中篇小说《活着》、苏童的中篇小说《园艺》、孙甘露的中篇小说《忆秦娥》、韩东的短篇小说《母狗》。

12月5日　作家艾芜在成都逝世。

12月14日　作家沙汀在成都逝世。

本年　张承志的长篇小说《心灵史》由花城出版社出版。

1993年

2月22日　诗人冯至逝世。

3月　王安忆的长篇小说《纪实与虚构——创造世界方法之一种》发表在《收获》第2期。6月由人民文学出版社印行单行本。

4月　王蒙的长篇小说《恋爱的季节》由人民文学出版社出版。

6月7日　剧作家阳翰笙逝世。

同月　贾平凹的长篇小说《废都》由北京出版社出版。

同月　陈忠实的长篇小说《白鹿原》由人民文学出版社出版。

同月　花城出版社推出"先锋长篇小说丛书"，收入余华的《在细雨中呼喊》(原名《呼喊与细雨》，发表在《收获》1991年第6期)、苏童的《我的帝王生涯》、格非的《敌人》、孙甘露的《呼吸》、吕新的《抚摸》、北村的《施洗的河》。

8月14日　作家温小钰在杭州逝世。

8月　刘恒的长篇小说《苍河白日梦》由作家出版社出版。

10月8日　诗人顾城在新西兰的威赫克岛杀妻自尽。

10月18日　作家秦瘦鸥逝世。

11月　春风文艺出版社以"布老虎"为名注册商标，推出"布老虎丛书"。

同月　顾城的小说《英儿》发表在《花城》第6期。同期还发表了欧阳江河的诗《茨维塔耶娃》。

本年　出版的主要文学作品还有：张炜的长篇小说《九月寓言》，刘震云的长篇小说《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》。长江文艺出版社出版的小说集有：莫言的《金发婴儿》、扎西达娃的《西藏隐秘岁月》、吕新的《夜晚的秩序》、孙甘露的《访问梦境》、张承志的《黑骏马》、杨争光的《黑风景》、苏童的《刺青时代》、王安忆的《荒山之恋》、马原的《虚构》、洪峰的《重返家园》。

1994年

1月11日　作家吴组缃逝世。

1月19日　作家葛洛逝世。

同月　郑敏的长诗《诗人之死》发表在《人民文学》第1期。收入集子时改名为《诗人与死》。

同月　《大家》(双月刊)在昆明创刊，创刊号上发表了于坚的长诗《0档案》。

2月7日　作家白朗逝世。

2月12日　作家路翎逝世。

3月　张贤亮的长篇小说《烦恼就是智慧》(上)发表在《小说界》第2期。6

月由作家出版社出版，改名为《我的菩提树》。

同月　林白的长篇小说《一个人的战争》发表在《花城》第2期。

4月　韦君宜的长篇小说《露沙的路》发表在《当代》第2期。

5月　王蒙的长篇小说《失态的季节》发表在《小说》第3期。

6月11日　作家骆宾基逝世。

8月　昌耀的诗集《命运之书》由青海人民出版社出版。

10月11日　作家、文艺理论家秦兆阳逝世。

10月26日　作家蹇先艾逝世。

12月　陈思和、王晓明策划的《"火凤凰"新批评文丛》由学林出版社出版，出版了陈思和、胡河清、蔡翔等7位上海年轻批评家的论文选集。

本年　出版的主要作品集还有：散文集《杂忆与杂写——杨绛散文》、《蒲桥集》（汪曾祺）、《抱散集》（贾平凹）、《绿风土》（张承志）、《文明的碎片》（余秋雨）等。

1995年

2月6日　剧作家夏衍逝世。

3月　陈思和、李辉策划的《"火凤凰"文库》开始由上海远东出版社出版，收入了巴金的《再思录》、贾植芳的《狱里狱外》、沈从文与张兆和的《从文家书》等回忆录和论著。

6月　何申的短篇小说《年前年后》发表在《人民文学》第6期。

9月5日　文艺批评家冯牧逝世。

同月　莫言的长篇小说《丰乳肥臀》发表在《大家》第5、6期。

12月11日　作家杨沫逝世。

同月　余华的长篇小说《许三观卖血记》发表在《收获》第6期。1996年由江苏文艺出版社印行单行本。

1996年

1月　史铁生的长篇小说《务虚笔记》发表在《收获》第1期。

同月　刘醒龙的小说《分享艰难》发表在《上海文学》第1期。

同月　谈歌的小说《大厂》发表在《人民文学》第1期。

2月　王晓明编选的关于"人文精神"讨论的论文集《人文精神寻思录》由文汇出版社出版。

3月　陈染的长篇小说《私人生活》发表在《花城》第2期。同年由作家出版社出版单行本。

同月　关仁山的小说《大雪无乡》发表在《中国作家》第2期。

8月25日　女作家戴厚英在上海的寓所遇害。

同月　韩少功的长篇小说《马桥词典》由作家出版社出版。

9月　叶兆言的长篇小说《一九三七年的爱情》发表在《收获》第5期。

12月13日　剧作家曹禺,诗人、报告文学家徐迟逝世。



后　记

70年代末“文革”结束后，我开始参加中国当代文学的教学工作，并与张钟、佘树森、赵祖谟、汪景寿诸位先生合作编写了《当代文学概观》(北京大学出版社1979年)。后来，我们根据80年代文学出现的新情况，对该书作了修订，扩充了“新时期文学”的内容，于1986年出版了名为《当代中国文学概观》的新一版。此后，《概观》一直是北大中文系当代文学课的主要参考书，也曾被一些兄弟院校的当代文学教学采用为教材。

如今，十多年过去了。书的著者中的两位，在90年代初不幸过早离开人世。这十多年中，社会生活和文学界，也发生了众多当初难以逆料的事情。回过头去读《概观》，不难发现许多缺陷，许多需要修正补充之处。一方面是它所体现的文学观念和叙述方式需要反省，更重要的是它所处理的材料，基本上截止至1985年。因此，重新修订编写，就提上了日程。

这次的编著，没有在《概观》的基础上进行，也没有采取集体合作的方式。主要原因是研究者之间，已较难维持“新时期”开始时的那种一致性。我们的看法之间的差异，比相互之间的共同性有时更为明显。当代文学史的个人编写，有可能使某种观点、某种处理方式得到彰显。当然，因此带来的问题也不言而喻。受制于个人的精力、学识、趣味的限制，偏颇遗漏将是显而易见的。好在自80年代以来，中国当代文学史已出版三十几种；本书存在的阙失，会由另外的史著加以矫正。还有一点需要提出的是，《概观》也许存在着这样那样的不

足，但是，它的长处，它所表达的那种想象和情感，那种看待文学和世界的方式，在今天却已很难复现——而它们并非都是应该否定的。这十多年来，我们也许“成熟”了，“稳妥”了。为着这种“成熟”，我们失去了许多值得珍惜的东西。这种代价究竟是否值得？

《中国当代文学史》的编写历时一年半。在这期间得到许多朋友的支持、帮助。在北京大学当代文学研究生讨论课上，同学们发表的意见，他们提交的读书报告和论文，给我很多的启发；而我对当代文学的观点和叙述方法，也都是在教学中，在与他们的讨论中逐渐形成的。因此，要向他们（这里无法一一列出他们的名字）表示感谢。

我要感谢周亚琴、臧力的帮助。他们撰写“新诗潮”一章的部分初稿。他们对80—90年代一些诗人艺术个性的分析所表现的识见，是我所难以达到的。尽管稿子没有全部采用，也做了些改动，但那只是出于总体安排上各部分之间平衡的考虑。

我要特别感谢为本书的编写付出许多劳动的贺桂梅。她为我准备了80—90年代一些重要文学问题、一些重要作家的有关资料，包括作品目录、重要的评论文章等。在书的编写的最后阶段，我因病无法再继续工作，贺桂梅承担了最后三章（女作家创作、散文和90年代文学状况）的初稿撰写，并编写了本书的年表。

最后还要感谢高秀芹在本书出版时认真细致的工作。她仔细审读全文，改正了许多错讹，也提出不少修改的建议。

著　者

1999年5月，北京大学燕北园